



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM
ANASANAT DALI**

**2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN
İMGESİ**

Merve YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi

**Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL**

ISPARTA, 2022

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez .../.../20... tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **oy birliği/oy çokluğu** ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL İmza:

ÜYE Prof. Saadettin SARI İmza:

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür
Doç. Dr. Mustafa GENÇ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.../.../20...).

Merve YILMAZ
İmza



ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince daima ilgisini ve desteğini esirgemeyen, bilgi birikimi ile bana daima yol gösteren değerli danışman hocam Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan, maddi ve manevi desteğini eksik etmeyen aileme, sürekli olarak fikir alışverişinde bulunduğum ve daima beni destekleyen dostlarım Nusret İbrahim YURTSEVER'e, Sena GÜVEN'e, ve Merve KAPILI'ya, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve tecrübelerini daima benim ile paylaşan Dr. Öğr. Üyesi İsmail HELVACI'ya teşekkürlerimi borç bilirim.

Merve YILMAZ

Isparta, 2022

ÖZET

2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ

Merve YILMAZ

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2022, Sayfa: 103

Danışman: Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Kadın imgesi, hemen hemen her kültürde ve dönemde resim sanatının konusu olmuştur. Resim sanatında kadın bedeni, resim tarihi boyunca bazen dini bir figür, bazen gündelik hayattan biri veya sarayın içinden bir kişi olarak farklı şekillerde ele alınıp işlenmiştir. Kadının konumu, sorumlulukları, içinde bulunduğu topluma ve yaşadığı döneme göre farklılık göstermiştir. Bununla beraber kadın bedeninin cazibesi sanatçıların daima ilgisini çekmiş ve böylece eserlerinde kadın imgesine sıklıkla yer vermişlerdir. Sanatçılar, her zaman içinde bulundukları toplumun siyasal olaylarından, fikir akımlarından etkilenmiştir. Bu sebepten dolayı meydana getirilen bu eserlerde kadın figürüne yüklenen anlam ile toplumsal değişim ve dönüşümlerin etkilerini açıkça görmek mümkün olmuştur. “2000 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi” adlı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, kavramsal çerçeve içerisinde imge, sembol, imgelem ve sanatta imge kavramları incelenerek açıklanmıştır. Sanat tarihinde kadın imgesinin nasıl ele alındığı, ilk kadın imgesi örneklerinin ne şekilde ortaya çıktığı, Türk resminde cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak kadın figürünün toplumsal, kültürel etkenler ile meydana getirilen eserlerde estetik bir form olarak nasıl ele alındığı ve kadın imgesinin geçmişten günümüze önemi gösterilmiştir. İkinci bölümde, 2000 sonrası çağdaş Türk resim sanatında sanatçıların kadın imgesini eserlerine nasıl yansıttığı problem edinilmiştir. Üçüncü bölümde, tez kapsamında irdelenen konu ile ilişkili uygulama çalışmalarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, İmge, Çağdaş Türk Sanatı, Kadın İmgesi

ABSTRACT

THE IMAGE OF WOMEN IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART AFTER 2000

Merve YILMAZ

Suleyman Demirel University

Institute of Fine Arts

Art and Design Department

MA Thesis

Year:2022, Page: 103

Supervisor: Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

The image of a woman has been the subject of painting art in almost every culture and period. In the art of painting, the female body has been treated and processed in different ways throughout the history of painting, sometimes as a religious figure, sometimes as someone from everyday life or as a person from inside the palace. The position of the woman, her responsibilities differed depending on the society in which she lived and the period in which she lived. However, the attractiveness of the female body has always attracted the attention of artists, and thus they have often included the image of a woman in their works. Artists have always been influenced by the political events of the society in which they are located, the currents of ideas. For this reason, it was possible to clearly see the effects of social changes and transformations with the meaning placed on the female figure in these works that were created for this reason. This work, entitled "The Image of Women in Contemporary Turkish Painting Art After 2000", consists of three parts. In the first chapter, the concepts of image, symbol, imagination and image in art are examined within the conceptual framework and explained from general to specific. Discussed how images of women in art history, the image of the woman appeared in the manner of the first examples of the Turkish Republic of painting in the pre-and post-the female figure as social, political, and cultural factors discussed in works as an aesthetic form is caused by how the image of the woman demonstrates the importance from past to present. In the second part, the problem of how artists reflect the image of women in their works in contemporary Turkish painting after 2000 is learned. In the third chapter, practical studies related to the subject examined within the scope of the thesis are included.

Keywords: Woman, Image, Contemporary Turkish Art, Female Image

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1.1. İmge	3
1.2. Sembol	8
1.3. İmgelem	10
1.4. Sanatta İmge	12
1.5. Sanat Tarihinde Kadın İmgesi	13
1.5.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi	23
1.5.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi.....	34

II. BÖLÜM

2. 2000 YILI SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇILAR GÖZÜ İLE KADIN İMGESİ	46
2.1. Zeynep AKGÜN	46
2.2. Erdiñç BABAT	50
2.3. Seldem OSKAY	52
2.4. Bahri GENÇ.....	55
2.5. Nurettin AKKAYA.....	58
2.6. İsmail HELVACI.....	60
2.7. Akdoğan TOPAÇLIOĞLU	62
2.8. Talat AYHAN	64
2.9. Mahir GÜVEN.....	66
2.10. İrfan ÖNÜRMEN	67
2.11. Mustafa ÖZEL.....	69
2.12. Mustafa AYAZ	72

III. BÖLÜM

3. UYGULAMA ESERLERDE KADIN İMGESİ	74
3.1. Apofeni	74

3.2. Metamorfoz	78
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	82
KAYNAKÇA	85

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Albrecht Dürer, Âdem ve Havva, 1504, gravür	5
Görsel 2. Şaman	6
Görsel 3. Şimşek	8
Görsel 4. Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, 20 cm, Çatalhöyük, M.Ö. 5750. 14	
Görsel 5. Wilendorf Venüsü, M.Ö. 2000, Kireç Taşı, 11 cm	14
Görsel 6. İmparatoriçe Irene, Bakire ve Bebek İsa, M.S. 1118, Mosaik 80 cm x 20 cm, Aya Sofya	15
Görsel 7. Sandro Boticelli, Venüsün Doğuşu, Tuval üzerine Tempera, 172 x 278 cm, 1482-1486 (Gombrich, 2016:172)	16
Görsel 8. Tiziano, Urbinolu Venüs, Tual Üstüne Yağlı Boya, 119,5 X 165 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa	17
Görsel 9. Eduard Manet, Olympia, 1863, Tuvale Yağlı Boya, 30,5 x 190 cm	18
Görsel 10. Francisco de Goya, Çıplak Maya, 97 cm x 1,9 m 1789-1805	19
Görsel 11. Francisco de Goya, Giyinik Maya, 97 cmx1,9 m, 1789–1805	20
Görsel 12. Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 88.9×162.56 cm, 1814-20	
Görsel 13. Paul Cezanne, Yıkananlar, 51x62 cm, 1899–1904	21
Görsel 14. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 244x234 cm, 1907	22
Görsel 15. Levni, Dans Eden Kız, 17.yy. Sonları, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi, Ca.1710-20	24
Görsel 16. Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 84x132 cm, 1887.	27
Görsel 17. Osman Hamdi Bey, Harem, 2048 × 907 cm, 1880	28
Görsel 18. Abdülmecid Efendi, “Haremde Beethoven”, 155,5x251 cm, 1915	29
Görsel 19. Abdülmecid Efendi, “Haremde Goethe”, 132x173 cm, 1917	29
Görsel 20. Ömer Adil, “Kızlar Atölyesi”, 81x118 cm, 1919.	30
Görsel 21. Halil Paşa, Şakayıklar ve Kadın, 119x72 cm, 1898	31
Görsel 22. Namık İsmail, Siyahlı Kadın, 1917	32
Görsel 23. İbrahim Çallı, Çıplak	33

Görsel 24. Namık İsmail, 1922	34
Görsel 25. Şeref Akdik, Halk Mektebi 180x150 cm.....	35
Görsel 26. Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, 74.5x130 cm,1930, tuval üzerine yağlıboya.	36
Görsel 27. Ahmet Zeki Kocamemi, Kadın portresi, 46x33cm, 1940, duralit üzerine yağlı boya, ...	36
Görsel 28. Ahmet Zeki Kocamemi, Kadın portresi, 47x38 cm, tuval üzerine yağlı boya, ...	37
Görsel 29. Hale Asaf, otoportre, 64x58 cm, Paris, 1928, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon.....	38
Görsel 30. Hale Asaf, otoportre (II. Paris dönemi), 50x36 cm, tuval üzerine yağlı boya, Emel Korutürk koleksiyonu	38
Görsel 31. Narmanlı Han Mimoza Şapka Mağazası önü, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu, Galip Arcan, Cemal Nadir, Dr. Fahri Celal Göktulga, Abidin Dino, Salih Urallı, Halit Doral, Müeyyet Adnan, Edip Onat	39
Görsel 32. Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 74x60.5 cm, 1960.....	40
Görsel 33. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 114x146 cm, 1957.....	40
Görsel 34. Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 92x73.5 cm, 1933	41
Görsel 35. Cemal Tollu, Toprak Ana, 50x65 cm, 1956.....	41
Görsel 36. Turgut Zaim, Yörükler	42
Görsel 37. Turgut Zaim, Beşik.....	43
Görsel 38. Nuri İyem, Kardeşler, 52x49 cm, 1978, duralit üzerine yağlıboya.	44
Görsel 39. Nuri İyem, Portre, 65x81 cm, 1970, tuval üzerine yağlıboya	45
Görsel 40. Zeynep Akgün, Karanlıkta Uyanık,150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya,2016.	47
Görsel 41. Zeynep Akgün, Unutmaya Engel,150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya,2016.....	48
Görsel 42. Erдің Babat, İsimsiz, 33x35 cm, kağıt üzerine akrilik.	50
Görsel 43. Erдің Babat, İsimsiz, 27x27 cm, kağıt üzerine akrilik	51
Görsel 44. Seldem Oskay, Sensin Bensin, 100x150 cm, tuval üzerine akrilik ve akrilik kalem, 2020	53

Görsel 45. Seldem Oskay, Gidemeyenler, 120x140 cm, tuval üzerine karışık teknik / kağıt & akrilik,2020	54
Görsel 46. Bahri Genç, İsimsiz, 180x180 cm, tuval üzerine akrilik, 2015	56
Görsel 47. Bahri Genç, İsimsiz, 195x145 cm, tuval üzerine akrilik, 2019	57
Görsel 48. Nurettin Akkaya, İsimsiz, 180x240 cm, tuval üzerine yağlıboya	58
Görsel 49. Nurettin Akkaya, İsimsiz, 180x240 cm, tuval üzerine yağlıboya.	59
Görsel 50. İsmail Helvacı, “SVCNDN21E” EXISTENTIAL Series 139x139cm MTOC, 2021.	60
Görsel 51. İsmail Helvacı, “ROUSSE” EXISTENTIAL Series, 145x139 MTOC, 2022.....	61
Görsel 52. Akdoğan Topaçlıoğlu, isimsiz, 40x40, tuval üzerine akrilik boya, 2020	62
Görsel 53. Akdoğan Topaçlıoğlu, isimsiz, 50x60, tuval üzerine akrilik boya, 2020.	63
Görsel 54. Talat Ayhan, isimsiz, 92x73 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2022	64
Görsel 55. Talat Ayhan, isimsiz, 50x40 cm, tuval üzerine mürekkep, 2015	65
Görsel 56. Mahir Güven, Atölyede model, 90x90, tuval üzerine yağlı boya, 2018 ..	66
Görsel 57. Mahir Güven, Atölyemde model, 90x60, tuval üzerine yağlı boya, 2018	67
Görsel 58. İrfan Önürmen, Alkış, 82,68x107, tül ve tuval üzerine akrilik, 2018	68
Görsel 59. İrfan Önürmen, Odada, 175x210cm, tuval üzerine karışık teknik, 2002 .	69
Görsel 60. Mustafa Özel, Elvira, 85x118cm, tuval üzerine yağlı boya, 2012	70
Görsel 61. Mustafa Özel, Beyza, 27x22cm, tuval üzerine yağlı boya, 2017	71
Görsel 62. Mustafa Ayaz, 45x55 cm, isimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 2001	72
Görsel 63. Mustafa Ayaz, isimsiz, 70x80 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2006.....	73
Görsel 64. Merve Yılmaz, Apofeni 1, 44x67 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022	74
Görsel 65. Merve Yılmaz, Apofeni 2, 45x68, kağıt üzerine karışık teknik, 2022	75
Görsel 66. Merve Yılmaz, Apofeni 3, 50x70 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022	76
Görsel 67. Merve Yılmaz, Apofeni 4, 36x51 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022	77
Görsel 68. Merve Yılmaz, Apofeni 5, 41x60 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022	77
Görsel 69. Merve Yılmaz, Metamorfoz 1, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021	78
Görsel 70. Merve Yılmaz, Metamorfoz 2, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021	79
Görsel 71. Merve Yılmaz, Metamorfoz 3, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021	79
Görsel 72. Merve Yılmaz, Metamorfoz 4, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021	80
Görsel 73. Merve Yılmaz, Metamorfoz 5, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021	81

GİRİŞ

Sanat tarihinde kadın imgesinin serüvenini inceleyecek olursak, kadın figürü her zaman sanat eserlerine ilham kaynağı olan bir konu olmuştur. İlk çağlardan itibaren, içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmaya çalışan insanoğlu, düşünce ve duygularını ilk önce kayalara ve mağaralara resmetmiş, sonrasında ise kilden heykeller üretmiştir. Kadın imgesi tarih öncesinden günümüz sanatına gelene kadar sürekli değişime uğrayarak kendine modern kimlikler oluşturmuştur.

Dünya tarihinde kadın figürüne verilen değer ve betimlemeler açıkça görülmüştür. Batı sanatı etkisinde olan Türk resminde de kadın her zaman öncelikli konulardan biri olmuştur. Kadın imgesi, bazen sosyal ve kültürel bazen de estetik bir form olarak değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada 2000 sonrası Çağdaş Türk Resim sanatında kadın imgesinin sanat yapıtları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Konu kapsamında sanatçılar ile kadın imgesi hakkında görüşmeler yapılarak, sanatçıların kadın imgesini eserleri nasıl yansıttığı örnekler ile açıklanmıştır. 2000 sonrası çağdaş Türk Resim sanatında sanatçıların kadın imgesini eserlerine nasıl yansıttığı problem edinilmiştir.

Bu tezin amacı, geçmişten günümüze değişen kadın imgesinin günümüz Türk resim sanatında ne şekilde ele alındığı ve kadın imgesine verilen değer in geçmiş tarihlerden bu yana nasıl değişime uğradığı olmuştur. “2000 sonrası Çağdaş Türk Resim sanatında sanatçıların gözünden kadın imgesinin yeri ve değeri nedir?” sorusuna cevap aranmıştır. Bu tez zaman olarak 2000 ve 2022 tarihleri çağdaş Türk resim sanatçıları ile sınırlıdır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili verilerin toplanması, verilerin analizi, betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılmıştır. Kaynak dergiler, kitaplar, tezler, kataloglar ve internet kaynakları taranarak gerekli bilgi ve görsellere ulaşılmıştır.

“2000 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi” adlı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, kavramsal çerçeve içerisinde imge, sembol, imgelem ve sanatta imge kavramları incelenerek açıklanmıştır. Sanat tarihinde kadın imgesinin nasıl ele alındığı, ilk kadın imgesi örneklerinin ne şekilde ortaya çıktığı, Türk resminde cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak kadın figürünün toplumsal, kültürel etkenler ile meydana getirilen eserlerde estetik bir form olarak

nasıl ele alındığı ve kadın imgesinin geçmişten günümüze önemi gösterilmiştir. İkinci bölümde, 2000 sonrası çağdaş Türk resim sanatında sanatçıların kadın imgesini eserlerine nasıl yansıttığı problem edinilmiştir. Üçüncü bölümde, tez kapsamında irdelenen konu ile ilişkili uygulama çalışmalarına yer verilmiştir.



I. BÖLÜM

1.1. İmge

İmge, sanat çalışmalarında, anlatımlarında ve yorumlarında en çok kullanılan terimlerden biri olmasının yanı sıra; Türk Dil Kurumu'na göre:

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hülya; 2. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj; 3. Duyularla alınan bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, hayal, imaj ve olaylar olarak tanımlanır (TDK, 1998:1076).

İmgenin anlamı ile iki farklı ayırım söz konusudur. Bir tanımda hayal ve hülya olarak nitelendirilirken, diğer yandan dıştan algılanan bir nesnenin belleğe aktarılması ile iki farklı değerlendirmeye gidilmiştir. İmgenin herhangi bir kalıba sokulamamasının, sınırsızlığının kanıtı olarak bu iki değerlendirmeden yararlanılabilmesi kanıt olarak görmek mümkün olmuştur.

Genel tanımı ile imge bir varlığın hakkında düşünsel ve zihinsel tasarımlar olarak karşımıza çıkmıştır. Duyularımız ile algılayabildiğimiz bu ilk görüntülerin zihinde şekil alarak bir yer kapladığı görülmüştür. İmge, varlıkların gerçek ve gerçek dışı bir olgunun zihindeki oluşumuna söylenmiştir (Cengiz, 2014:7).

Bir diğer deyişle doğumumuz ile hâlihazırda var olan duygularımızla çevreyi, soyut ve somut kavramları algılar ve belleğimize devretmiş oluruz. İmgeler vasıtasıyla belleğimizde oluşan bu izler ile nesnesin veya imgesini oluşturduğumuz varlıkların aslı aynı değildir. Yani belleğimizde oluşan bu imgeler aslının aynısı değil, aslına en yakın, hatta aslının yerini alan oluşumlar olmuştur. Belleğimizde biriktirdiğimiz imgeler dışarıdan gelen uyarılar ile uyarıldığında aslına yakın bir ifade oluşturdukları görülmüştür (Küçüköner, 2004:1).

Duyu organlarımızdan biri olan göz ile kişinin dış dünyasından algıladığı bilgiler, kişinin bilgileri ve görüntüleri ayırt etme yetisiyle bir seçime uğrayarak zihinde görüntüler oluşturur. Öncesinde duyu organlarımız ile algıladığımız bu nesneler ve görüntüler zihnimiz de bir alan kapladıktan sonra o nesne ile bağlantımızı kestiğimizde bile zihinde algılanan izler olarak kaldığı görülmüştür. Odağını bir nesneye yoğunlaştırmış bir kişiyi düşündüğümüzde kişinin nesneye baktığı süre zarfında kişi nesneden gelen bütün uyarıları zihninde depolamıştır.

Daha sonra nesne ile bağıını kestikten sonra bile kişinin beyinde o nesnenin imgesinin kaldığı görülmüştür. Bu zihinde kalan imge nesne ile tamamen aynı paralellikte kalmayabilir. Van Gogh bu düşünceyi şu cümle ile destekleyebilir. “Kafamın içinde bir belirip bir kaybolan kesinleşmemiş bir takım resimler dolanıyor”. İmge bellekte canlı tutulursa daha hatırlanabilir kalması mümkündür ama imgeden uzaklaşılması durumunda imge hatırlanmasının güç hale gelebildiği ve yok olmaya başladığı görülmüştür (Işıldak, 2008:65).

Genel anlamda imgelerin düşünme ile paralel bir bağlantısının var olduğu görülür ve bir ifadenin anlamını kavramanın belleğe ifade ile uygun imgeyi çağdırmaktan ortaya çıktığı söylenmiştir. “İmgeyi oluşturunmanın bir yolu algılama sayesinde olabilir iken sonrasında algılan şeyi tekrar düşünmek ve ifade etme yoluyla da olabilir” (Cevizci, 2015:235).

Thomas Hobbes’ a göre;

Nesne görüş alanından çıktıktan veya göz kapandıktan sonra da, onu gördüğümüzdekinden daha belirsiz de olsa, hâlâ görülen şeyin bir imgesi bizde kalmaya devam eder. Bu, görürken oluşan imgeden, Latinler’in tahayyül (imagination) dediği ve tam anlamıyla olmasa da, bütün diğer duyulara uyguladıkları şeydir. Fakat Grekler ona, görüntü anlamında hayal derler ve bu bütün duyular için aynı ölçüde geçerlidir. Dolayısıyla, TAHAYYÜL zayıflayan algıdan başka bir şey değildir ve hem uyurken hem de uyanıkken, insanlarda ve başka pek çok yaşayan varlıklarda bulunur (Hobbes, 2007:14).

İnsanoğlunun var oluşu ile birlikte imgenin ortaya çıkışı aynı tarihler olarak belirtilebilir. İnsan günahı veya yasağı elma, mahremiyeti yani cinselliği yaprak, kötücül olanı yılan ile betimlemeleri dünya tarihin ilk imge örnekleri olarak kabul edilebilir. İnsanoğlunun büyüü bulması anlamlandıramadığı olaylara, korkularına çare aramasıyla ortaya çıkmıştır. Büyüyü hareket, resim, nesne vb. olgular ile bağdaştırmaları sonucu korkularına çare buldukları büyüü imgeleştirdikleri de gözler önüne serilmiştir (Anlamaz, 2020:8).



**Görsel 1. Albrecht Dürer, Âdem ve Havva, 1504, gravür
(Gombrich, 2016:223)**

Korkuların temelinde bilinmezlik vardır ve insanlar bilmediklerinden korkarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Şamanlar bu bilinmeze karşı korkularını gidermek için büyüü kullanmıştır. Her korktukları unsurlara bir tanrı atfedip, bu tanrılarla da gözle görülür yapılar oluşturmuşlardır. Renkler, adlar, sesler, heykeller vb. unsurlar ile tanrıları betimleyerek ve yeryüzünde bu tanrıların tasvirlerini oluşturarak, bu unsurlar artık tanrının birer imgesine dönüştürölüp, tanrıların imgeleri olan bu betimlemeler tanrıların yeryüzünde ki sembolleri haline gelmiştir (Küçüköner, 2004:3). Böylelikle geçmişte bu ilk imgelerin var oluşu ile gelecekte imgeler ile çevrelenecek olan dünyanın zeminleri oluşturulmuştur.



Görsel 2. Şaman

([https://www.tarihlisanat.com/samanizm/\[14.01.2021\]](https://www.tarihlisanat.com/samanizm/[14.01.2021])).

Geçmişten günümüze insanoğlu her şeye bir anlamlandırma ve adlandırma yapması ile günümüz bir imge dünyası haline gelmiştir. Teknolojik gelişmeler ile insan yaşamı kolaylaşarak, doğada her şeyi imgeleştirip daha sonrasında depolandıkları yerden bu imgeleri ortaya çıkartarak imge bolluğunda sürdürülen bir hayat meydana çıkmıştır. Bu imgeler insan yaşamının her yerinde, insanı çevre sarmalamış durumdadır. İmge, yaşam var oldukça var olacak yapı taşlarından biri olarak görülebilmektedir.

John Berger imge hakkında ki görüşünü şu şekilde dile getirmiştir; “Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine imgeler dili oluşturmuştur”(Berger, 2018:33). Bu bağlamda artık gerçek dünya imge dünyasına dönüşmüştür ve imgeleri yok etmek dünyada oluşan toplumsal değerleri, kültürleri, gelenek ve görenekleri yok etmek anlamına gelmiştir. Artık imgeler o kültürü oluşturan yapı taşları haline gelerek kültürlerle ve görüşler ile bağdaşmıştır.

İnsanoğlu günümüz yaşantısında her alanda her olağana sahip olup, istenilen bir anda iletişime başvurabilen bir noktadır. Bu noktada görsel imgeler insanlar için daha etkili bir konuma gelmiştir. Yazılı verilerin geçmişten günümüze güvenilirliği sarsılmış olup, görsel verilerin güvenilirliği taze kalmıştır. Kişinin sözlü olan bir imgeden etkilenme oranı, görsel bir imgeden etkilenme oranından azdır. Yani görsel

olan bir imge her zaman yazılı veya sözlü bir imgeden daha değerli bulunmuştur. Görsel imgenin daha etkili olma sebeplerinden biri ise gözle görülen bir olgunun diğer duyu organlarından daha fazla haz verici olarak hissedilmesidir. Kişi duyduğu sözlü ifadelerden veya okuduğu yazınsal ifadelerden çok, gözüyle görebildiğinden haz aldığı görülmüştür. Bu insanın fizyolojisinden kaynaklı ortaya çıkan bir durum olduğu söylenmiştir. Göz karşısında bulunan görseli anlık olarak saniyeler içinde görebilmesiyle zamandan tasarruf etmemizi sağlarken, yazıyı okumak veya sözlü bir imgeyi beklemek görsel bir imgeye göre daha fazla zaman alır ve bu sebeple günümüz dünyası en başta görsel imgelerin daha fazlasıyla bulunduğu, imge dünyası haline gelmiştir (Küçüköner, 2004:8-9).

İngenin oluşum süresinde boyunca incelendiğinde genel anlamda üç kategoride değerlendirilebilir. Bu bağlamda imgeler; yapay, anlatımlı ve doğal imgeler olarak yapılara bölünmüştür (Hançerlioğlu, 1993:27).

Doğa içinde hâlihazırda var olan ve insanın duyuları ile idrak edebildiği imgeler doğal imgeler olarak nitelendirilir. Örneğin gök gürültüsü ve yıldırım ile yağmurun imgesini, duman ile alevin imgesi, karın yağmasının kış ayının imgesi olduğunu daha önce deneyimlerimiz ve gözlemlerimiz ile hatırlarız. Bu imgeler kişinin dünyaya gelişi ile gözlemleyebildiği, deneyimlemeleri ile de belleğine aktarabildiği imge oluşumlarıdır. Güneş yaz ayının, sıcak havanın, aydınlığın bir imgesi haline gelirken, kış ayının ve soğuk havanın olmadığının imgesi olmuştur. Gece sessizliğin, gizliliğin, ıssızlığın ve kimsesizliğin imgesini oluştururken, aydınlığın ve sıcaklığın imgesi olmadığıdır. Gökyüzü sonsuzluğun, özgürlüğün, uçuşmanın imgesi olarak, deniz ise suda yaşayan canlıların, korkunun, tehlikenin ve yaşamın yitirilmesinin imgesi olarak betimlenmiştir. Deniz ve gökyüzü beraberinde alakanın, heveslerin, merak uyandıranın imgesidir. Su hayatın imgesi, toprak yiyeceğin, ekip hasat etmenin, bereket ve bolluğun, çoğalmanın imge oluşumu olmuştur (Küçüköner, 2004:9).



Görsel 3. Şimşek

([https://yelkenokulu.com/meteoroloji-bilgileri/simsek-yildirim-nasil-olusur/\[16.01.2021\]](https://yelkenokulu.com/meteoroloji-bilgileri/simsek-yildirim-nasil-olusur/[16.01.2021])).

İnsanoğlunun var olan bir olguyu belleğine aktarımı ve olgunun imgesini oluşturması ile sonrasında bu imgeyi tekrar hatırlayıp aktarım yapmakta kullandığı imge yapay imge olarak değerlendirilebilmiştir. Ülkeleri ayırt etmek için bayrak kullanımı, kişileri ayırt etmek ve bilmek için adlar, dini kültürleri ayırt etmek için semboller, trafik kurallarını insanlara öğretmek için kullanılan sembol ve renkler birer yapay imge olarak tanımlanmıştır. İnsanoğlu çevresini, doğayı ve kendisini anlamlandırabilmek ve bilgileri aktarabilmek için yapay imgelerden faydalanmıştır. Yapay imgeler eğitim ile insanlara öğretilir ve eğitim verilmesinin hedefi yapay imgeleri kişiye kazandırmak olduğu da görülmüştür. Her şeyin imgeye dönüştürüldüğü günümüz çağında imgelerin toplum yaşamında kişilerin yaşantısına yön verdiği tarihi araştırmalar ile gözler önüne serilmiştir. Toplulukların yönlendirilmesinde yapay imgeler oldukça önemli bir role sahip olmuştur. Anlatımlı imgeler ise duygularımızı veya düşüncelerimizi ifade ederken kullandığımız imgeler olarak karşımıza çıkmıştır. Jest ve mimikler kullanarak karşımızda ki kişiye anlatmak istenileni bu yolla iletiriz. Görme engelli ve duyma engelleri bireylerin kullandığı vücut dili anlatımlı imgeye örnek gösterilebilmiştir (Küçüköner, 2004:10-11).

1.2. Sembol

Sembol terimi simge ile birlikte eş değerde tutulabilmiştir. Bunun sebebi çoğu kaynakta birbirlerine olan yakınlıklarından dolayı sembol ile simgenin aynı şey olduğundan bahsedilmiş olmasıdır. Sembol herhangi kavramın işaret ile

somutlaştırılması, karşılanmasıdır. Örnek verecek olursak aslan gücün, bayrak vatanın, meşale ise aydınlığın sembolü olarak karşılamıştır. Diğer bir yandan semboller sadece bir kavramın yerine geçmekle kalmayıp, başka şeyleri de temsil edebildikleri söylenmiştir. Genel bir anlam dışında kişinin çıkardığı bir anlam genişliği de tanınmıştır (Demir, 2012:208).

Cevizci sembolü;

Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sembol, kendisine ortak bir sözleşme, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktaran uzlaşım sal işareti, belirli bir nesneyi de tanımlamaktadır (Cevizci, 2003:353).

Sembol ve simge eş değer anlamlara gelen bir kelime olarak görülse de ufak bir noktada ayrımı olduğu söylenilebilmiştir. Sembol daha geniş kapsamda bir anlam içerirken, simgenin daha dar bir anlam içerdiği söylenmiştir (Mercan, 2018:20). Bununla birlikte çoğu kaynakta eş anlamlı iki kelime olarak verildiği görülmüştür.

Sembol;

Kendisiyle doğal ve doğrudan ilişkisi olmayan başka bir düşünceyi, nesneyi ya da kavramı göstermek belli bir anlam taşıyan; görülmez bir gerçekliği zihinde canlandıran, kendisinden başka bir şeyi yansıtarak ya da temsil ederek görünebilir kılan; biçimsel yapısı aracılığıyla kendinden daha karmaşık bir anlamı, niteliği, soyutlamayı çağrıştıran anıştıran ya da düşündürten; kendisinden başka bir kendiliğin varlığını anlamdıran her türlü biçime, nesneye, betiye, ime ya da göstergeye verilen ortak ad (Güçlü vd.,2003:1301).

Sembol/simge bir kavramın ya da bir düşüncenin görüntü haline dönüşmüş şeklidir. Semboller nesne odaklı olmasına ilişkin imgeler kişinin kendisinin kaynakları ile oluşturduğu imgesel görüntülerdir. İmgenin içerdiği özne merkezli anlamın zıddına, sembol nesne odaklı durumdadır. İnsanların oluşturduğu semboller ile nesnelerin tamamen aynı olmalarına gerek yoktur. Örneğin zeytin dalı barışın sembolüdür fakat zeytin dalı nesnesi ile barışın her hangi bir bağlantısının bulunmadığının göstergesi olmuştur (Dolaş, 2010:21).

1.3. İmgelem

İmgelem bellekte hâlihazırda var olan imgeleri birleştirip birbiri ile bağ kurma ve bu bileşen imgelerden yeni imgeler oluşturma yetisidir. İnsana yönelik olduğu öne sürülen bu yeti, aşama aşama, edinilen bir imgeyi tekrar diriltmekten yaratıcılığa kadar ilerler. İmgeleme ile oluşturulan bu yeni imge doğada bir nesneyi temsil etmeyebilir ancak oluşturulan yeni imgenin temel gereçleri nesnelerden temel alınan imgelerdir (Hançerlioğlu, 2010:184).

İmgelemde yeniden canlandırma söz konusudur: Bellekte bulunan imgelerin çeşitli düzenlemelerle kurulması. İmgelem yaratıcılık ile birleşirse ancak o zaman nitelikli ürünler ortaya çıkabilir. İmgelem yalnız imgelerle düzenleme kurmak değildir; aynı zamanda sembol-imgeleri anlamak, bağlantıları görebilmek ve yeni bağlantılar kurgulayabilmektir (Bayav, 2009:110).

Duyular ile algılayabildiğimiz görüntülerin veya nesnelerin kişinin zihninde ki oluşan imgelerini birbiri ile birleştirmesine imgelem denir. Bu tarafı ile imgelem yaratıcı olabilir iken bu birleşen imgeler neticesinde zihnin anımsaması ve tekrar etmesi yönüyle yansıtıcı olduğu söylenmiştir (Dolaş, 2010:20).

İmgeleme var olmamış bir oluşum veya nesneyi akılda oluşturma yetisi de denilebilmiştir. Aristoteles imgelemin algılanan bir oluşumla düşünce arasında bir yerde bulunduğunu savunmuştur. İmgelemi İngiliz deneyimciler; bir olayı ya da nesneyi zihin gözü ile görmek olduğunu söyleyerek, bir durumu ve ya nesneyi imgelemenin o şeyin fiziksel varlığını temsil eden imgeye sahip olmak olduğu savunmuşlardır. Kant imgelemi; anlama yeteneği ile algıda seçicilik arasında bir rol oynama noktasında olduğunu öngörmüştür (Cevizci, 2015:235).

Aristo'da imgenin hiçbir etki olmaksızın zihinde harekete geçmesi sadece imgeleme olur. Kant'a göre de "İmgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür." Kant'ın imgelem tanımlaması Aristo'nunki ile aynı doğrultudadır. Platon'da ise imgelem biraz daha farklıdır. Onda, imgenin asıl nesnesi (imgenin taşıdığı gerçeklik) olmayabilir de. Hiç olmayan, duyumsanmayan bir şeyi temsil edebilir imge. Bu olmayanın imgeye dönüşmesini ise, ancak insan zihni başarır Platon'da. "Platon imgelemi, gerçeklik kazandırmak istediği gerçek dışı bir imgeyi zihinde canlandırmayı sağlayan yeti olarak anlar." Platon'un bu bakış açısında imgelemin işlevsel hareketi Kant'ın ve Aristo'nunkinin tersi olarak vuku bulur. Platon'a göre, insan zihni kendine has bir yetiyle imgelemeye girer ve önce imgeyi oluşturup,

sonra da ona bir gerçeklik kazandırmaya çalışır (Küçüköner, 2004:12)

Kişinin anlamlandırabildiği, algılayabildiği, özümseyebildiği veya hissedebildiği, somut ve soyut her şeye imgelem kurulabilmiştir. Duyular ile zihne taşınan olgular, zihinde her türlü ifadeyi imgeleştirebilir. Zihin var olan imgeleri yok edebilmekle birlikte yerine yenilerini de koyabilme yeteneğine de sahip olmuştur. İmgelerin bileşenleri ile oluşan imgelemeler anlatımı kolaylaştırmak, hızlı bir şekilde iletişim kurabilmek için kullanılmıştır.

İmgelem sadece imgeleri değil, imgenin yanında simge ve göstergeyi de kullanmıştır. İmge, imgelenen şeyin yansıması olarak karşılık bulurken, simge ve göstergenin simgelediği şeyin daha çok aslını temsil ettiği görülmüştür. İmgesel bir temeli olmayan simge ve gösterge tek başına önemli bir role sahip olmadığı görülmüştür. İmgelem oluşturabilmek için mutlaka imgeler ile bağlantı kurarak imgelemin oluşması gerekmektedir. İmgelemin amacı; simge, gösterge ve imgenin ne olduğundan çok, çağrışım yaptığı oluşumun aslının ne olduğu ile ilgilidir. İmgelerin oluşumunda amaç imgenin ne kadar fazla simge ve gösterge barındırdığı değil, asıl oluşumu ne kadar hatırlattığı ve yansıttığını algılayabilmemiz gerektirmiştir. Asıl olan varlığın imgesi değil, kendisidir. İmgelem içerisinde imge asıl varlığı açığa çıkarmak için bir araç görevindedir. Amaç ise asıl varlığı açığa çıkartmaktır ve bu amaç doğrultusunda imgelemin kullandığı araçlar imge, simge ve göstergeler olmuştur. İmgelemi oluşturmak için ifade edilen imge, simge ve göstergelerin hepsinin eksiksiz bulunması ve birbirleri ile bağlantı içinde olmaları gerekmiştir. Dünyanın hala keşfedilememiş ve insanın hala tanımlanamayan yönleri olduğu için insanoğlu çevresinde ki bütün varlıkları imgeleştirebilme yeteneğine sahip olsa da henüz çevresinde ki bütün varlıkları imgeleştirememiştir. İnsanın keşfetme, tanımlama serüveni devam ettikçe, imgeler ve imgelemelerin serüveni devam edecektir. İmgelem oluştururken kurgulanan imgeler, imgesi oluşturulan asıl varlıktan çok daha etkilidir. Asıl varlık gözle görünür halde olduğunda o varlığın imgesine gerek yoktur çünkü aslı zaten karşımızdadır ve etkili olan kendisidir. Varlık kaybolduğunda ise bellekte oluşan o varlığın imgesi daha etkili hale gelmiştir. İmge varlık yokken o varlığın canlı kalmasını sağlayan bir olgu olarak kalmıştır (Küçüköner, 2004:12-14).

Varlık ortadan kalktığında imge varlığın yerini alır ama uzun süre varlık ile iletişim kurulmaz ise imge bellekte hatırlanması zor bir hal alır ve durumu zorlaştırır. Tamamen varlık ile iletişim kesildiğinde ise imgenin ortadan kaybolabildiği görülmüştür. Sonuç olarak varlık kaybolduğunda, imge zihinde sürekli canlı tutulmazsa varlık gibi imgede yok olabilir. Bu yolla imgelemde nesne-imge ilişkisinin çok önemli olduğunu söylenebilmiştir. Geçmişte ki büyük olaylar, iz bırakmış kişiler günümüzden çok eski zamanlarda kalsalar bile şuan hala oluşturdukları imgeler insanlar tarafından hatırlanmakta ve yer yer bu imgeleri zihinde geri çağırılmışlardır (Küçüköner, 2004: 16).

1.4. Sanatta İmge

İlk insanın doğumu ile başlayan imge oluşumları zaman içinde diğer toplumlarında yaşam alanına girmiştir. İnsanoğlunun içgüdüsel olarak kendini ve çevresinde ki her şeyi tanımaya olan ilgisi, imge oluşumlarının temelinde olduğu düşünülmüştür. Kuşaktan kuşağa bu öğrenilen imgeler aktararak imge öğrenimi sürekli bir şekilde devam etmiştir. Kişi kendini ve çevresini tanıdıkça imge oluşturur ve bu imgeler insanın çevresinde ki her etkenden meydana çıkması olasıdır. Din açısından bakıldığında bile insanlar dine değil, oluşturulan dinsel imgelere tapınmışlardır.

İnsan çevresinde olan her şeyi kendi yararı adına kullanmaya çalışmıştır. Sanat bu kullanım alanlarından biridir ve insanoğlu kendi iç dünyasını dışa vurabilmek için kendilerine sanat ile yeni bir dil oluşturmuştur. “Sanat bir icattır (buluş)... Sanat yapıtı da imgelerle kurulan bir yapıdır ” (Bozkurt, 2013:207). Bir nesneyi en iyi temsil eden şey sanat olmuştur ve sanatta imge, imgelem yoluyla meydana gelebilmiştir. Çünkü sanat asıl unsuru imgeler yani asıl olan olmadan imgesi, asıl olanı temsil etmektir.

Küçüköner sanat ve imge hakkında ki yorumunu şu şekilde dile getirmiştir;

İmgenin her şeyi kapsamasının en büyük kökeni, insanlığın ilk dönemlerindeki doğayı büyüleme dürtülerinin ön plana çıkmasını fırsat bilen büyücülerin doğayı ve insanları etkilemek için verdiği uğraşlardır. Fakat büyücüler imgeleri daha çok kullanırlar, üretimlerinde ise o kadar da yer almazlardı. İmgeleri üretenlerse, tarih boyunca sanatçılar olmuştur. Zamanla da sanatçılar imgeleri büyücülerin elinden alarak kendileri kullanmaya başlamışlardır. Bu

değişimle imgelerle birlikte büyüleme işi de sanatçıya geçmiştir. Büyü, sanatçının elindedir ve sanatçı, büyü için imgeler üretip, onları düzenleyerek istediği amaçlara ulaşmaya başlamıştır. Büyücüdür artık sanatçı. İmgeleri eserlerinde bir araya getirir, onları değiştirir farklı imgelerle farklı anlamları çağırır ve izleyicisini hep büyüler. Büyüleyen eser en çok izleyici toplayan, en çok izlenen eserdir artık (Küçüköner, 2004:17-18).

Sanatçı, eser üretme sürecinde, imge meydana getirirken yani kâinatı ya da tabiatı imgelerken; çağrışım, düşünce, bellek, algı ve bilinç gibi bilişsel işlevlere ile ilişkili durumları oluşturmuştur. Uçsuz bucaksız imgeler âleminde, sanatçılar bilincinde, kendine has olan imgeleri ortaya çıkarmıştır.

1.5. Sanat Tarihinde Kadın İmgesi

Sanatın tarihsel serüvenine bakacak olursak kadın figürünün tasviri eserin bir parçası olduğu görünür. Çoğu sanatçının kadın figürünü hem imgesel hem de bişimsel olarak ele aldığı görülmüştür. Toplum değer yargılarının farklılaşması ile beraber sanata konu olmuştur. Kadın imgesi, tarih öncesi sanattan günümüz sanatına gelene kadar kendine modern kimlikler oluşturmuştur ve sürekli olarak değişime uğramıştır. Kadın, tarih öncesi sanat eserlerinde genellikle Ana Tanrıça olarak tasvir edildiği görülmüştür. Bu dönemlere ait sanat eserlerinde kadın figürlerinden genellikle bereketin getiricisi, doğurganlığın temsili, doğanın koruyucusu gibi anlamlar çıkarılmıştır (Göktaş, 2021:122).

Tarih öncesi taş devrine bakıldığında kadın ve erkek beraber, hayat mücadelesi vermiştir. Hayatları süresince erkek kadın ayrımcılığı ve üstünlüğü olmadan yaşam sürdükleri düşünülmüştür. Paleolitik çağda toplumun yaşam kaynağı toplayıcılık ve avcılıkken dayanışma ve paylaşma gibi değerlerin meydana geldiği görülmüştür. Bu dönemlerden kalan ilk eserler kadın figürünü ifade eden minimal heykeller bulunmuştur. Bu heykeller de kadının doğurganlığını vurgulamak için göğüslerini, kalçalarını, cinsel organlarını abartılı bir şekilde tasvir ederek bereketin sembolü olarak kutsal bir hale getirmişlerdir (İskender, 1988: 73).



Görsel 4. Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, 20 cm, Çatalhöyük, M.Ö. 5750
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Oturmu%C5%9F_Tanr%C4%B1%C3%A7a [25.01.2021])

Ata erkil toplumlarda kadın ikinci planda olduğu bilinse de, anaerkil toplumlarda tanrılaştırıldığı da görülmüştür. Ana Tanrıça heykeli, kadını insanın toplumsal gelişiminde ve psikolojisinde ilk basamaklarına koyma konusundaki uğraşlarının ortak bir özelliğidir. Zamanla ana tanrıça inancı, tarih öncesi zamanlarda evrensel bir değere ulaşmıştır (Kürkçüoğlu, 2002:49). Kadın imgesi Neolitik ve Kalkolitik çağlardan, Hitit ve Frigler döneminde de doğurganlığından dolayı tanrıların en yücesi olduğu düşünülen ‘Ana Tanrıça’ olarak adlandırılmıştır ‘Kybele’ Ana Tanrıça, bütün tanrı ve tanrıçaların da annesi olarak görülmüştür. Kybele, bereketi ve bolluğu ifade ettiği de bilinir. Bu nedenle obje olarak seramik formlarda uzun süreler yaşatılmayı istendiği görülmüştür.



Görsel 5. Wilendorf Venüsü, M.Ö. 2000, Kireç Taşı, 11 cm
(Üstünipek ve Üstünipek, 2012:12)

Tarih öncesi sanatta kadına, toplumun değerler yargılarına göre birden fazla anlam yüklendiği görülmüştür. Değişkenlik gösteren bu yaşam serüveninde önceliklerin imgelere yön verdiği düşünülmüştür. Paleolitik çağda avcılık toplayıcılık olduğu için taşınabilir sanat olarak günümüze kadar uzanan eserlerden biri “Willendorf Kadını” ya da “Willendorf Venüsü” diye adlandırılan heykelin olduğu görülmüştür. M.Ö. 20.000 yılına ait bir toplumda kadın imgesinin tasvirini nasıl gördüklerine dair ipuçları vermiştir.

İnsanın doğumunu temel alan, doğurgan kadın teması özellikle de rahim ve vulvayı ön plana çıkaran yapılar simgelerle anlatılmıştır. Ana tanrıça simgeciliği Asya’da Umay adıyla anılırken Sibiry’a’dan Malta’ya, doğudan batıya yayılım göstermiş, Avusturya’da Willendorf adıyla bilinip oradan Fransa, İtalya, İspanya, Güney Amerika’ya kadar dünyanın her bir bölgesinde tapınım görmüştür (Okan, 2020:44). Bu dönemde, kadın tasvirinin daha sonraki nesillerin devamlılığını sağlayan ve yetiştiren varlık olarak sunulduğu düşünülmüştür. Aynı zamanda, dünyada insanlığın var olmasının temel nedenlerinden olan, doğurganlığı içeren, hayatta kalışı ifade ettiği de söylenmiştir (Işıkören, 2015:119).



Görsel 6. İmparatoriçe Irene, Bakire ve Bebek İsa, M.S. 1118, Mosaik 80 cm x 20 cm, Aya Sofya
(<https://www.nkfu.com/ayasofya-mozaiiklerinin-ozellikleri-anlamlari-nelerdir-hakkinda-bilgiler/>
[26.01.2021])

Tek tanrılı dinler ile birlikte toplumların kültürlerinde ve inanç sistemlerinde ataerkil hâkimiyetin ortaya çıktığını açıklayan kuramlar vardır. Yüzyıllardır anneliğin temsilcisi olarak Neolitik dönemden bu yana süregelen “ ana tanrıça “ olgusu, tek tanrılı dinler ile birlikte biçim değiştirmiştir. Ana Tanrıçanın Ortaçağ ve

Rönesans sanatında biçim ve anlama yansıması “Meryem Kültü” ile devam etmiştir. Yalnızca mistik özellikleri ile ayırt edilen, fiziksel görüntüsü ile diğer kadınlarla aynı görüntüye sahip olan “Meryem”, Ana Tanrıçanın yüzyıllardır süregelen geleneğin bir devamı sayılabilir. Ortaçağ da genellikle kadın imgesi Meryem imgesi ile özdeşleşmiştir. Meryem, yüceltilen varlık imajını korumaktadır. Meryem’i konu alan resimler genellikle ‘çocuk İsa’ ile birlikte kompoze edildiği saflığı ve arınmışlığı vurgulayan resimler olduğu görülmektedir (Okan, 2020:45).

Rönesans döneminde ise Hümanizm düşüncesinin etkisiyle kadın imgesinin zenginleştiğini görmekteyiz. Dönemin sosyo-kültürel yapısına göre resmedilen kadın imgeleri, “seçkinliği ve ayrıcalıklı olmayı” yansıtmaktadır. Mitolojik öykülerin betimlendiği resimlere bakıldığında ise çıplak kadın imgeleri görülmektedir (Beyazıt, 2021:35). Rönesans sanatı, içeriksel olarak dinsel ağırlıklı bir dönem olmakla beraber, biçim olarak gerçek dünyaya evirildiğinden, dinsel konuların bilhassa simgelerle bahsedildiği Ortaçağ sanatından çok farklı olduğu görülmüştür. Meryem imgesi, 14.yy. da da sanatın önde gelen konularından olmuştur. Bu dönemde hem kutsal, hem de dünyevi bir niteliğe bürünen bir kadın imgesi oluşturmuştur. Kadın imgesi bu dönemde şefkat ölümsüzlük, kutsallık, saflık ve koruyuculuk gibi özelliklerini Venüs ile özdeşleştirilip çıplak kadın figürleri ile ifade edilmeye başlanmıştır (Okan, 2020:45).



Görsel 7. Sandro Botticelli, Venüsün Doğuşu, Tuval üzerine Tempera, 172 x 278 cm, 1482-1486 (Gombrich, 2016:172)

Döneme ait koşullar içerisinde, ideal kadın imgesi, tarihsel zaman çizgisinde bir kez daha değişir, Venüs adıyla, çıplaklığıyla, ideal güzelliği ve mitolojisiyle geri

dönmüştür; bunu Botticelli'nin 1480 tarihli “Venüsün Doğuşu” eserinde gözlemek mümkündür (Işıkören, 2015:122).

Boticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” adlı tablosunda sanatçı, Venüs'ü Neolitik dönemdeki çıplaklığı ile ifade edilmiştir. Ancak tanrıça burada geçmişteki kutsallığını yansıtmamıştır. Erotik bir kadın şekline bürünmüştür. Resim, iffet ve şehvet temaları ile bu dünyaya özgü ve yaşamsal bir nitelik kazanmıştır. Rönesans'ta başlayan ‘birey’ olma anlayışı ile dinden kopuş, insana ilişkin dünyasal sorunların irdelendiği sanat olgusu ile kendini göstermiştir (Akkaya ve Beksaç, 1991’ den akt. Okan,2015:45). Rönesans’tan sonra, 1600-1750 arasındaki Barok ve Rokoko döneminde, Kiliseler kadın imgesini etkili hale getirmeye devam etmiştir. Rönesans’la gelen kısıtlı bir serbestleşme var olsa da, özne yerinde olan tasvirler dini ya da mitolojik olmaya devam etmiştir “Krallar çağı” olarak bilinen 17. ve 18. yy. da bile, sanat doğrultusundaki din etkisinin sürdüğü, eserlerde gözlenebilmiştir (Işıkören,2015:122).



Görsel 8. Tiziano, Urbinolu Venüs, Tual Üstüne Yağlı Boya, 119,5 X 165 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa

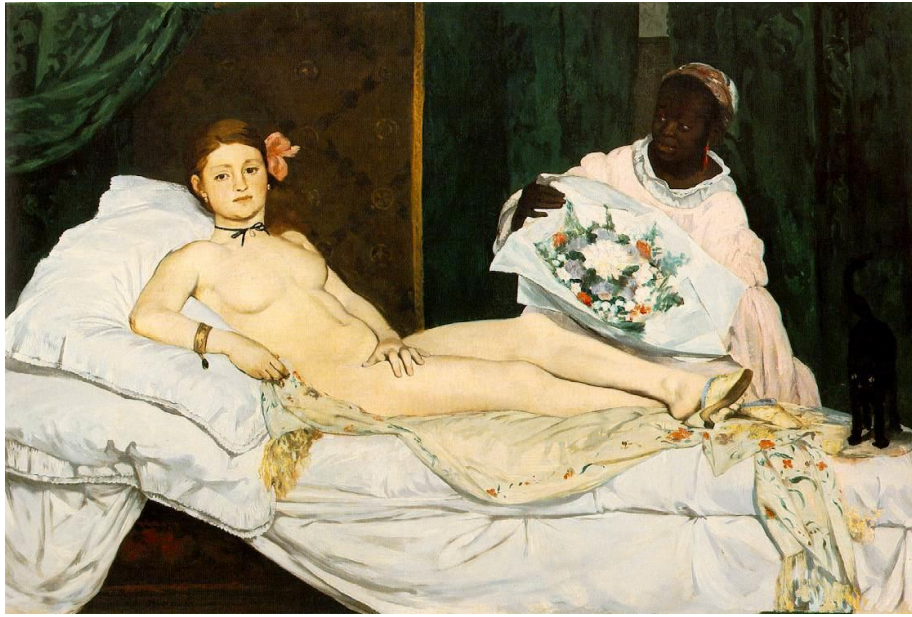
(Krausse, 2005:19)

Tiziano'nun en önemli eserlerinden birisi olan Urbinolu Venüs'ün beyaz tenli vücudu karanlık geri plandan gözler önüne net bir şekilde gelmiştir. Yüz hatları ve vücudunun gerçekliğe uygun bir şekilde yapılmış tasviri, Tiziano'nun sık kullandığı

sıcak renk paletiyle birleşerek resme mahremiyet katmıştır. Tiziano buna rağmen Venüs'üne ulaşılması güç bir Tanrıça havası katmayı, kadın güzelliğinin sonsuz bir simgesi haline dönüştürmeyi amaçlamıştır. (Söylemez, 2011: 112).

Kadın bedenini ele alan yapıtlar, değişen toplumsal ve tarihsel sürecin ideolojik simgeleri olmuştur. Bu sebeple feminist sanat tarihçileri modernist sanatçıların kadın bedenlerini bir araç olarak modernlik yarışında kullandıklarını ve kadınlığın hiçbir zaman doğal bir şekilde ele alınmadığını ifade etmişlerdir. Ancak kadın imgesinin çok uzun yıllar boyunca sanat yapıtlarında edilgen bir nesne olma durumunu sarsan Édouard Manet'nin sadece modernlik iddiasında bulunduğunu söyleyebilmek keskin bir ifade biçimidir (Özensoy, 2017:34).

Modern sanatta, çıplaklık kategorisi daha az gündeme gelmiştir. Sanatçılar bile bunu sorgulama sürecine katılmışlardır. Pek çok açıdan olduğu gibi, bu açıdan da, Manet'nin eserleri bir dönüm noktasını temsil etmiştir. Onun Olympia'sı ile Titian'ın orijinal çalışmasını karşılaştırılacak olursak, geleneksel bir hal almış, biraz da cüretkâr bir biçimde sorgulayan bir kadın görülmüştür. İdealler yıkılmıştır, fakat bu idealin yerini geçebilecek bir şeyin de olmadı görülmüştür. Erken avangard, 20. Yüzyıl resimlerindeki sık tasvir edilen kadın haline gelen fahişenin realizmi dışında Akademik resim alanında ise gelenek devam etmiştir (Berger, 2018: 63-64).



Görsel 9. Eduard Manet, Olympia, 1863, Tuvalle Yağlı Boya, 30,5 x 190 cm
(Spence, 2015:18)

Olympia'nın sanat tarihinin en çok tartışılan popüler yapıtlarının arasında olmasının birçok nedeni vardır. 1863 yılında sergilendiği Resmi Salonda seyirciler tarafından büyük bir tepki ile karşılanarak Reddedilenler Salonu'na alınmıştır. Buna neden olan, şüphesiz resmin en ilgi çekici noktası olan kadın figürünün çıplaklığının farkında olarak, umursamazca ve doğrudan izleyiciye bakmasıdır. 19. yüzyıl sonlarında sanat çevresi tarafından reddedilen "Olympia", bugün sanat tarihinin ve modern sanatın en önemli yapıtları arasında gösterilmektedir. Çünkü Manet, "Olympia" ile yaşadığı dönemin ruhunu yakalamayı başarmıştır. Biçimsel bir güzellik arayışından çıkarak, modelinin iç dünyasına girmiş ve onu pasif bir var oluşun pençesinden kurtarmıştır. Tiziano Vecellio'nun mitolojik figürünü, aşk tanrıçası Venüs'ü 19. yüzyıl Fransız sokaklarda dolaşan bir courtesana dönüştürerek modern hayatın kahramanını herkes için görünür kılmıştır (Özensoy, 2017:35).

18.yüzyıl sonun da en etkili sanatçılarından biri olan İspanyol ressam Francisco De Goya'dır. Goya sipariş üzerine 1798–1805 yılları arasında Giyinik Maya-Çıplak Maya adlı iki aynı kadını farklı şekillerde resmetmiştir. Goya yapmış olduğu eserde çıplaklığı hiçbir şekilde mitolojik ya da dinsel anlamlar yüklemeyen olduğu gibi resmetmiştir. Bu tavrı ile Rönesans'tan beri tasvir edilen çıplak kadın imgelerini yerle bir etmiştir (Tekinel, 2007:20).



Görsel 10. Francisco de Goya, Çıplak Maya, 97 cm x 1,9 m 1789-1805
(Krausse, 2005:55)

Goya bu tabloyu, İspanyol enginizasyonunun çıplak kadın resimlerinin yasak olduğu bir dönemde İspanya başbakanı Godoy'un isteği üzerine yapmıştır. Bu dönemlerde İspanya'da nü resimlerin sergilenmesi kiliseler tarafından yasaklansa bile yüksek rütbeli kişiler bunları ressamlara el altından yaptırabilmiştir

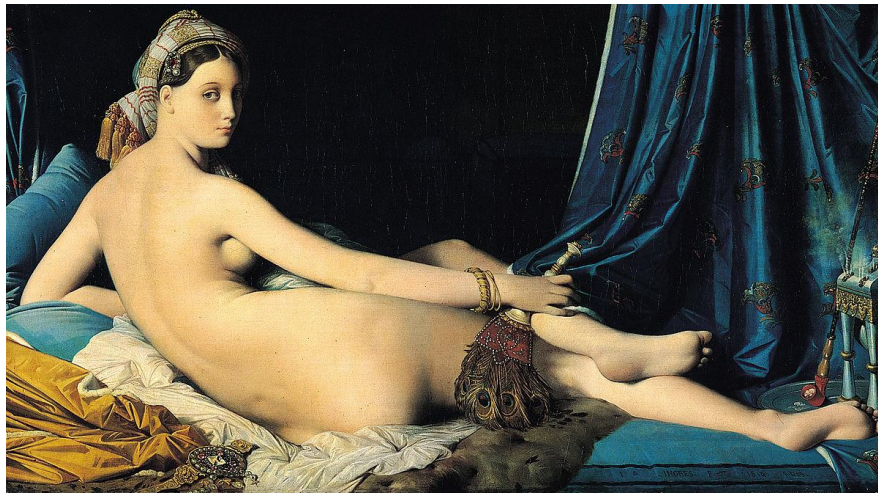
(<https://mozartcultures.com/resim-sanatinin-bir-diger-basyapti-cioplak-giyinik-maya/>,19.02.2021). Resim zamanında öylesine rezil bulunmuştu ki, Goya 1814 ‘te bununla ilgili olarak Engizisyon yargıçlarına hesap vermek zorunda kalmıştı (Tekinel, 2007:21).



Görsel 11. Francisco de Goya, Giyinik Maya, 97 cmx1,9 m, 1789–1805

(<https://www.tarihnotlari.com/francisco-goya/goya-giyinik-maya/> [11.03.2021])

Giyinik Maya’nın üstünde Türk işi bir şalvar ve altın rengi terlikler vardır. Kıyafeti akla XVIII. yüzyılda İngiltere ve Fransa’da popüler olan Türk kıyafetleriyle portre yaptırma modasını getirmiştir. Bu konuda Avrupa resim sanatındaki en iyi örneklerden biri Ingres’in Odalık isimli tablosu gösterilmiştir (<https://mozartcultures.com/resim-sanatinin-bir-diger-basyapti-cioplak-giyinik-maya/>,11.03.2021).



Görsel 12. Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 88.9×162.56 cm, 1814

(Şentürk, 2012:180)

Dönemin ünlü Fransız ressamı Jean Auguste Dominique Ingres'nin en ünlü eserlerinden birisi olan 'Büyük Odalık' Urbino Venüs'ünden etkilenecek yapılmış bir Venüs yorumlaması olarak kabul edilmiştir. Goya'nın 'Çıplak Maya'sı ve Tiziano'nun 'Urbino Venüsü'nden esinlenen Édouard Manet'nin 1863 yılında resmettiği 'Olympia' ise çıplaklık ideolojisinin değişmesi açısından fazlasıyla önemlidir. Genel bir çerçevede Modern Sanat'a bakacak olursak, bu tablonun önemli bir dönüm noktası oluşturduğunu gözlemlenmiştir (Açan ve Aygenç, 2015:241).

19.yüzyılın ikinci yarısında sadece resme özgü bir sanat akımı olan İzlenimcilik ortaya çıkmıştır. İzlenimci ressamlar gerçeklik payını anın içerisinde yakalayarak eser üretmişlerdir. İzlenimci ressamlar arasında yer alan Paul Cezanne'nin kadın bedenini ayrıntılı incelememiş olduğunu görmekteyiz fakat vücutları silüet halinde incelemek mümkündür (Aslan, 2019:33).



Görsel 13. Paul Cezanne, Yıkananlar, 51x62 cm, 1899–1904

(Spence, 2015:27)

Cezanne modern sanatın önde gelen sanatçısı olarak nitelendirilmiştir. Sanat akımlarının farklılaşmasıyla geleneksel resim anlayışı artık yerini daha soyut bir tarza bırakmıştır. Cezanne'nin 'Yıkananlar' resimlerinde de bunu fark etmek mümkündür. Resme baktığımız zaman ırmak kenarında yıkanan kadınlar vardır. Klasik kadın figürlerinden farklı deforme edilmiştir. Resimde kadınların yüzleri net

bir şekilde ifade edilmemiştir. Ağaçlar üçgen bir form oluşturmuştur. Kadınların yalnızca ağaca yaslı yüzü izleyiciye dönük olan figür haricinde izlendiklerinden haberleri yok gibi resmedilmiştir (Dağ, 2019:26).

‘Doğadaki her şey küreye, koniye ve silindire dayanır.’ Cezanne’nin kelimesinden hareket eden bu hareketin sanatçıları, etrafındaki her şeyi geometrik formlar olarak görüyorlardı. İzlenimci görüşe bir tepki olarak kübizmi incelemek uygun olacaktır. Paris Picasso ve Georges Braque, özellikle 1907-1914 yılları arasında Paris Kübizminde geliştirilen XX. yüzyılın en etkili yenilikçi trendlerinden biridir. En önemli yenilikler, bulmaca efekti veren, parçalanmış ve kesilmiş formların bir birleşimidir. Kübistler, tuval yüzeyinde nesnelerin çeşitli yönlerini eşzamanlı olarak boyayarak üçüncü boyutu resme çekmeye çalıştılar ve bunu yaparken bakış açısını değiştirme yöntemini kullandılar (Apostolos, 2005: 87).



Görsel 14. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 244x234 cm, 1907.

(Spence, 2012:17)

Picasso resimlerinde farklı bir üslup oluşturmuştur. Bu resminde de bedenleri geometrik formlara sokarken Afrika’nın masklarından yararlanmıştır. Resim yapıldığı dönemde büyük tepki toplamıştır. Pablo Picasso bu resminde genelevde çalışan hayat kadınlarının resmini yapmıştır. Figürler bakışlarını izleyiciye sabitlemiştir. Resimde yukarıya kaldırılmış olan kollar ise bedeni vurgulamıştır. Cinsellik ve arzulanmayı da bu şekilde resme katmıştır. Resimde figürlerin biçimleri

ilerledikçe bozulmuştur ve yüzlerindeki ifadeler donuk resmedilmiştir (Dağ, 2019:27).

Avrupa sanat tarihinde kadınlar sosyal hayatta olduğu gibi özellikle ikonografik temalarda da üstlendikleri roller ve onlardan beklenen görev ve davranışlar çerçevesinde kalıplara yerleştirilmiştir (Özensoy, 2017:13). Toplumun kadına dayattığı standart kalıplar sanat eserlerinde düzenli bir şekilde yer almıştır. Aynı zamanda kadın bedeninin seyredilen bir nesne haline gelmiş olması da doğal bir durum olarak kabul edilmiştir. Çünkü toplumsal cinsiyet, kadının kendi cinsel kimliğiyle baş başa kalmasının arasına giren bir ayrımdır. Kadın, sadece kadın olmasıyla alakalı değil, şüphesiz kendisiyle özdeşleştirilen kavramlarla tanımlanmıştır (Özensoy, 2017:14).

1.5.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi

Türk sanatının yüzyıllar öncesinden başlayan macerası bu sanatın başlangıcından geçirdiği dönüşümlere kadar multidisipliner yaklaşımla anlaşılabilir. Çünkü modern anlamda sanatın Türk toplumunda yer edinmesi ile Batılılaşma pratiklerinin doğrudan bağıntısı vardır. Yanı sıra edebiyatta yeni türlerin (roman gibi) ortaya çıkışı ile de paralellik gösterir. Bu nedenle resim sanatının sahneye çıkışı ve değişim hikâyesi zihinsel dönüşüm sürecinin pratiklerinden biridir ve resim tarihi ile Türk toplumunun zihniyet değişimi süreci birlikte okunabilir. Tam da bu noktada “kadın” toplumsal değişim sürecinin takip edilmesi gereken temel başlıklarından biri olur ve Türk sanatındaki değişim hikâyesinin de temsilini üstlendiği görülmektedir. (Küçükşen Öner, 2017:104). Kadının -Türk resminin temeli olarak kabul edilebilecek minyatürlerden başlayarak- resim sanatında var olma biçimi ile toplum içinde kendine yer bulma süreci de tarihi açıdan eş zamanlı ilerlemiştir. Minyatürlerden günümüz sanatına kadar kompozisyonlarda daima yer edinen kadının yalnızca bir tema olarak yapıtlarda işlendiğini düşünmemek gerekir. Süreç boyunca yalnızca bir tema olarak ele alınsa dahi bu temayı, kadının toplum içerisinde var olma tarihinin sanata yansımaları olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu yansımalar yalnızca Türk toplumu ile sanatı arasındaki uyumun ortaya çıkardığı estetik ifadeler değildir. Evrensel ölçekte de değişimi, kadın bağlamında anlatma gerçekliği vardır (Küçükşen Öner, 2017:104).

Kadın figürlerini minyatür sanatında ele alınan biçimlerine bakıldığında yerleşik düzene indirgenen toplumsal yapının aktarılmasının üzerinden

temellendirilmesi gerekmiştir. Kadın, Osmanlı toplumunda kendine yer edindiği kadar minyatür sanatında da yer almıştır.

Osmanlılar Avrupa ülkeleri ile kültürel ilişkilerin yoğunlaşması ve batılılaşma dediğimiz sofistike bir sürecin içerisinde bulunmuştur. Osmanlı bu dönemde ne geleneksel nede tam olarak batılı olabilmıştır. Geleneksel ile batı arasında bir denge kurmuştur. Tarihte bu batılılaşma dönemi Lale Devri (1718-1730) olarak ele alınmıştır. Bu devrin ünlü minyatür sanatçılarından renkçi anlamına gelen Levni adıyla bilinen Nakkaş Abdülcélil Çelebi'nin yenilikçi eserlerine rastlanılmıştır. Tekniği ve biçimi ele alındığında geleneksele bağlı olan sanatçı, arka fonlarda ki derinlik hissi uyandıran tasvirleri, renkleri kullanmada ki ustalığı ve en önemlisi kadın figürlerinde ki kavisli figürleri ve ince detay çalışmaları dikkat çekmiştir (Gümüşer, 2013:23).



Görsel 15. Levni, Dans Eden Kız, 17.yy. Sonları, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi, Ca.1710-20
([https://minyaturesanati.tumblr.com/post/102887897348/dancing-girl-levni-topkapi-palace-museum\[06.08.2021\]](https://minyaturesanati.tumblr.com/post/102887897348/dancing-girl-levni-topkapi-palace-museum[06.08.2021]))

Osmanlı minyatürlerinde kadın figürlerinin en sık görüldüğü tasvirlerle bakacak olursak eğlencelerin yapıldığı yerler olduğu görülmektedir. Raks eden kadınlar, feraceli kadınlar, saçını düzelten, tırnaklarda ki ojeler ve oldukça zarif

görünüşler, yüzlerinde bulunan huzurlu ve ferah ifadesi, gülümsemeler Levni'nin karakteristik sanatının özelliklerinden olduğunu göstermiştir.

Klasik Osmanlı döneminde kadın imgelerini minyatür eserlerinde görmek mümkündür. 15. yy. dan sonra farklı sebeplerle İstanbul'a gelen Batılı ressamalar Osmanlı'dan etkilenerek resimlerinde de kadın imgesine yer vermişlerdir. Bunlar Osmanlı kıyafetleri içerisinde ifade edilmiş sefir eşleridir, ya da İstanbul'da yaşayan Ermeni ve Rum ailelere ilişkin kadınlar olmuştur. Bazen de harem yaşantısından etkilenildiği için, Osmanlı dönemine ait haremler resimlere konu olmuştur.

Osmanlı'da kadının toplum içindeki yeriyle alakalı tartışmalar, Tanzimat Dönemi'ndeki modernleşme çabalarıyla birlikte başlamıştır. Batılılaşma döneminde, Osmanlı'nın erkek egemen aydın sınıfı tarafından modernleşme hareketi içinde kadına bir takım görevler biçilmiştir. Bu dönemde kadınların eğitimi ve kadın hakları konusunda çeşitli düzenlemelere gidilmiş, kadınlar çalışma hayatında ve sosyal hayatta daha etkin bir biçimde yer almaya başlamışlardır. Kadın dernekleri kurulmuş, süreli yayınlarda kadın yazarların yazılarına yer verilmiştir. Ancak devletin ve dönemin aydınlarının kadın meselesine yaklaşımı, ıslahatçı olduğu kadar muhafazakâr da olan, ikili ve çelişkili bir tutum niteliği taşımaktadır. Bu zihniyetle, kadınların haklarından çok görevleri üzerinde durulmuş ve toplumsal hayata katılımları sınırlandırılmıştır. 19. yüzyılda Batı etkisinde gelişen Osmanlı resim sanatında, sanatçılar kadın figürlerine resimlerinde yer vermişler ve dönemin kadına bakış açısını önemli ölçüde yansıtmışlardır. Meşrutiyetle birlikte özellikle üst sınıfa mensup kentli kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, bu kadınların yeni yaşam tarzı, Avrupai giyim kuşam tercihleri ve kamusal alanla ilişkileri, Osmanlı sanatçıları tarafından yapılan resimlerden izlenebilmektedir (Erişti, 2015:60-61).

Tanzimat dönemi modernleşme sürecinde Osmanlı ordusunun bazı üst subayları batıda eğitim görmeleri için askeri okullara göndermişlerdir. Batı'ya özellikle Fransa'ya gönderilen ve Batı kültürüyle yetiştirilen askerlerin eğitim süreçlerinde resim bilgilerini de geliştirmişlerdir. Asker ressam kuşağı olarak isimlendirilen paşalar kayda değer eserler üretmişlerdir. Bu dönemde mahremiyet olgusuna dikkat edilerek kadın imgeleri kamusal ve özel alanlarda resimlere girmiştir. Tanzimat dönemi aynı zamanda kadın hakları konusunda reformların yapıldığı ve kısıtlı da olsa yeni kadın kimliğinin oluşmasını sağlayan bir dönemdir (Çevik, 2018:2020). Batıyla kurulan ilk etkileşim, Sultan III. Ahmed zamanında

Paris'e elçi gönderilmesi ile başlamıştır. Bu gezinin sanat üzerindeki ilk etkileri, Osmanlı da mimaride görülmüştür. 16. yy. gelenekselleşen Osmanlı mimari üslubu, Batı'nın Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle değişmeye başlamış, Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır (Papila, 2008:120).

19. yy. başladığı sıralarda Osmanlı'da, Batı etkisinde kalmış resim sanatının bilinen ilk eserleridir, Batı'da resim eğitimi alan veya yurtdışına gitmemiş fakat askeri okullarda eğitim almış olan asker ressamı kuşağı vermiştir. Asker ressamı olarak bilinen bu kuşak, 19. yy. süresince burada etkinliklerini devam ettirmişlerdir. Askeri ve sivil okullardaki resim eğitimlerinin haricinde, İstanbul'daki yabancı ressamalarda resim eğitimlerini atölyelerinde sürdürmüşlerdir.

19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında kadın figürleri ilk olarak, Paris'te Gerome ve Baulanger'in atölyelerine devam etmiş olan Osman Hamdi Bey'in Oryantalist, Neoklasik üsluptaki resimlerinde görülmüştür (Cezar, 1990:6). Osman Hamdi, Batılı oryantalistlerin Doğuda ki tasvirlerde kalıplaşmış temalar olan ve hamam sahnelerini, peçeli kadınları, erotik odalık figürlerini, dilencileri, sokak satıcılarını ve çarşafli kadınları tema edinmemiş, tam tersine ülkesinde ki mimarinin değerini yansıtabilmeyi, kültürel zenginliklerini öne çıkarmayı hedeflemiştir (Cezar, 1990:7). Sanatçı, Osmanlı kadınlarının günlük yaşantısı içerisinde olan kitap okumak, musiki ile ilgilenmek, çiçek düzenlemek gibi var olan uğraşlarını resmederek Doğuda yaşayan kadını cinsellik sembolü olarak gören Oryantalist bakış açısını aksine çevirmiştir. Osman Hamdi Bey'in kadına yaklaşımında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise, Müslüman Osmanlı kadınlarını toplumsal alanda erkekler ile eşit düzlemde resmetmiş olmasıdır (Erişti, 2015:64).

Kadınların birlikte gezintide çıkmalarını konu alan resimler, Tanzimat ile başlayan ve II. Meşrutiyet ile artarak devam eden kadının kamusal alanda yer alması ile bağlantılıdır. Öte yandan bu değişim tepkilere de yol açmıştır. Osmanlı toplumsal düzenin kentin kamusal alanlarını cinsiyete göre ayırarak, kadının bu alandaki varlığını denetleme refleksi II. Meşrutiyet döneminde dahi devam etmiştir. Kadınların ve erkeklerin birlikte sosyalleşmesi, önemli bir tartışma konusu olmakla birlikte kadınlara bir takım kısıtlamalar getirildiği ve cezalar verildiği bilgisine kaynaklarda rastlanmaktadır. II. Abdülhamit döneminde padişah iradelerinde kadınlar üstü açık arabalarda gezmemeleri, Fenerbahçe, Sarıyer gibi yerlerde gece vaktine kadar kalmamaları konusunda ikaz

edilmiş, gazetelerde kadınların bu ve benzeri uygunsuz hal ve hareketlerini düzeltmeleri için tembihler yayınlanması gerektiği belirtilmiştir (Avcı, 2009:9-10).



Görsel 16. Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 84x132 cm, 1887.

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-gezintide-kadinlar-11156/> [28.08.2021])

Osman Hamdi Bey'in resimleri, Batının Doğu'ya bakışının kişiselleştirdiği gözlemlenebilir. Batılı anlayışa sahip olma gayretindeki bir toplum içinde gelişen ve örnek alınabilecek toplumun Batı toplumu olması gerektiği empoze edilen Batının kültürel değerlerini özümserken, ne kadar eleştirel davranacağı konusu tartışılabilir. Osmanlı toplumu Doğu toplumunun içinden ayrılmaya ve tamamlanmak istediği Batı'ya ait değer yargıları benimsemeye çalışılmıştır. Hem Doğu ideolojisine sahip olmayı kabul etmeyerek, Doğu'yu Batı'nın tarafından irdelemeye çalışmak, hem de kendisini ifade etmek isterken, Batı'nın Doğu için oluşturduğu basmakalıpları kullanmak, Osman Hamdi Bey'in karakterinde, Osmanlı toplumunun kimlik olgusunda bir tutarsızlık olduğunu göstermiştir (Papila, 2008:125).



Görsel 17. Osman Hamdi Bey, Harem, 2048 × 907 cm, 1880

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-haremde-9737/> [10.09.2021])

Oryantalist imgelemelerin kullanıldığı, Osmanlı toplumuna etkide bulunduğu bir diğer örneği, Halife Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven" adlı eseridir. Burada tasvir edilen harem, Oryantalist ressamın erkeklerde oluşabilecek erotik hayallere seslenmek amacıyla oluşturdukları çıplak kadın figürlerinin pasif bir halde gösterildiği bir alan yerine, erkeklerin ve kadınların Batılı tarzda giydikleri kıyafetler ile, Batı müziğini göstermeye çalıştıkları bir alan, burjuva sınıflarına ait aile atmosferi olarak göstermek hedeflenmiştir

Resim kadar müziğe de ilgili olan ressamın, Haremde Beethoven isimli resminin neredeyse her yerinde aynı detaycılık vardır. Abdülmecid Efendi, kendine resmin sağ tarafında yer vermiştir ve yüzünün bir kısmı görünür. Onun hemen yanındaki heykel ise Beethoven'ın büstüdür. Resimdeki diğer heykel piyano çalan kadının üstünde bulunur. Gölgede kalmış bu heykel, ressamın babası Abdülaziz'in at üstündeki heykeli olduğu rivayet edilir (Yüksek, 2020:7).

Abdülmecid Efendi batının kültürel değerlerine hayranlık beslemiştir. Bu resimde batı kültürünün saray içerisinde nasıl kullanıldığı gösterilmiştir. Resme adını veren Beethoven'ın besteleri zeminde ve ön planda resmedilmiştir. Saray kadınlarında görülen modern giyim tarzı ve müzik enstrümanlarında olan yetenekleri onların statüsünü ve değerini göstermiştir (Yüksek, 2020:7).



Görsel 18. Abdülmecid Efendi, “Haremde Beethoven”, 155,5x251 cm, 1915
(<https://www.tarihlisanat.com/sehzade-abdulmecid-efendi-beethoven/> [21.09.2021])

Haremde Goethe adlı bu eserde Abdülmecid, Şehsuvar Kadınefendi’yi Goethe’nin Faust’unu gerçek dilinden okuyup ifade eden ve hemen yanındaki sehpanın üstünde, damgalarından Avrupa’dan geldiği belli olan mektuplarla dış dünya ile iletişimde olan, bilgili bir insan olarak ifade edilmiştir. Şehsuvar Kadınefendi’nin seyirciyle direk göz teması kurduğu bu eserde, saç şekli ve kıyafetleri Batılı tarzda ifade edilmiştir (Erişti, 2015:69).



Görsel 19. Abdülmecid Efendi, “Haremde Goethe”, 132x173 cm, 1917
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Goethe [03.10.2021])

Halil Paşa'nın ve Ömer Adil'in resimlerinde sanatsal faaliyet içinde gördüğümüz kadınlar, bu dönem ressamlarının çoğunluğu tarafından dinlenme ve gezinti sahneleri içinde resmedilmişlerdir (Erişti, 2015:70).

Enteriyör türündeki Kızlar Atölyesi resminde 1914' te açılan ve sadece kadınlara eğitim veren, İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi' ni konu edinmiştir. Ressam, Kızlar Atölyesi' ni yaptığı tarihte okulun müdürüdür. Canlı modelin henüz yasak olduğu dönemdir, fakat Türk kadınının o dönemdeki sosyal konumuna dair fikir vermektedir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'yle, kadın da sanat üretiminde rol üstlenmiştir (Yüksek, 2020:6).



Görsel 20. Ömer Adil, “Kızlar Atölyesi”, 81x118 cm, 1919.

(<https://twitter.com/oart7218/status/1135150031902842881?lang=ar> [09.10.2021])

Kişisel bir mekân olarak adlandırabileceğimiz oturma odası ya da yatak odası gibi balkon, bahçe ve iç mekânlar gibi izole edilmiş dış kesimler olarak karşımıza çıkan bu kadınlık mekânlarının 19. yy. Osmanlı resim sanatında sanatçıların kadın imgelemine tasvir etmek için yeterli derecede elverişli gördükleri mekânlar olarak Avrupa sanatından devşirilmiş olduğu düşünülmüştür. Avrupa resminin yakın takipçisi olan Osmanlı Tanzimat'la birlikte üretilen “yeni kadın” fikrini özdeşirmiş olması ihtimalinde Osmanlı sanatçısı, kadınlara uygun görülen kişisel mekânları ve davranış şekillerine öncülük eden bu evcil konuya genellikle başvurulduğu görülmüştür (Erişti, 2015:71).

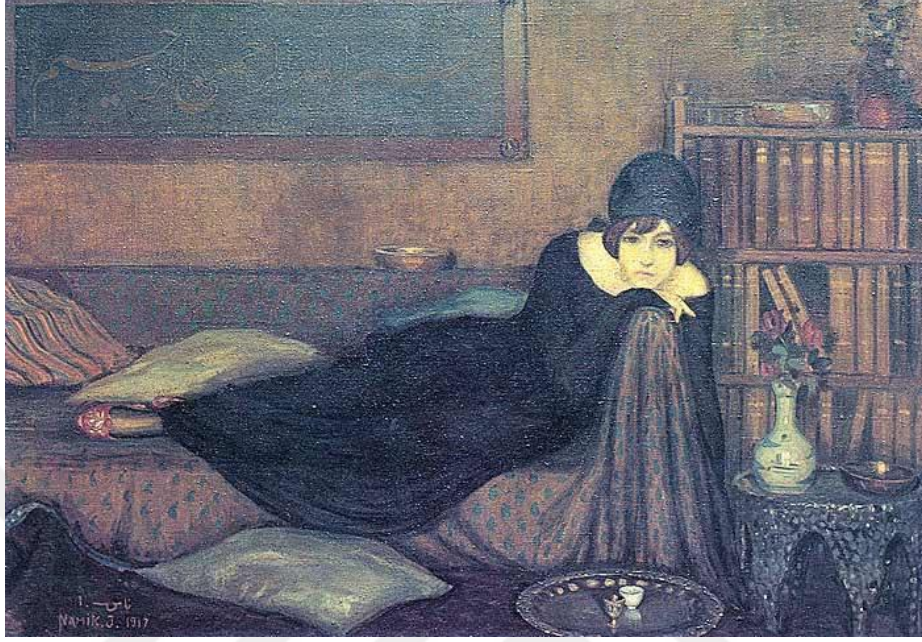


Görsel 21. Halil Paşa, Şakayıklar ve Kadın, 119x72 cm, 1898

(<https://twitter.com/nka979/status/1135150031902842881?lang=ar> [15.11.2021])

Cumhuriyet Dönemi yaklaşmaktayken, 1917 tarihinde Namık İsmail tarafından yapılan “Sedirde Uzanan Kadın” isimli tablo ise Osmanlı ressamı tarafından yapılan “uzanan kadın” resimlerinin en ilginç olanıdır. İzleyiciye gözlerini dikip bakar halde resmedilmiş olan bu kadın figürü, Manet’nin 1863 tarihli “Olympia” adlı nü tablosu kadar cüretkâr olmasa da, sanatta izleyici ve izlenen arasındaki geleneksel eril ilişkiyi tersine çevirmektedir. Bu tabloda, Oryantalist resmin harem dekorasyonu içinde betimlenmiş bir odada, sedire uzanmış canı sıkı bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının başucunda yer alan kütüphane, tıka basa kitapla doludur. Bu kütüphane ile kadının giyim kuşam tarzı, modernlikle kurduğu ilişkiyi vurgularken, duvarda asılmış olan hat, yerde duran tepsi ve sehpa gibi doğulu objeler, onun gelenekle olan bağlarını ifade etmektedir. Ancak Namık İsmail bu kompozisyonunda yer verdiği kadına, hemen başucunda duran bu kitaplardan birini okutmayı seçmemiş, onu izleyiciye sıkıntılı ve aldırışsız bakarken resmetmiştir. Bu tablo ile Namık İsmail’in Tanzimat’tan beri Osmanlı aydınının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbiri ile çelişen düşünce

yapısını eleştirmek istediği düşünülebilir. Resimdeki kadın ile izleyici arasındaki bakışma, Osmanlı kadınının kendini gerçekleştirebilmeyi beklemekten duyduğu usancın sorumluluğunu izleyiciye transfer etmesi bakımından gerilimlidir (Erişti, 2015:76)



Görsel 22. Namık İsmail, Siyahlı Kadın, 1917

(Berk ve Gezer, 1973:121)

Türk resim sanatında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra sağladığı kültürel ve sosyal gelişim neticesinde meslek birliği bilinci gelişmiştir. Eğitim için Avrupa'ya gönderilen Nazmi Ziya, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran gibi sanatçıların Birinci Dünya savaşının ortaya çıkmasıyla birlikte memlekete geri dönüş sağlamıştır. Aralarında Sami Yetik, Ruhi Arel, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Ali Sami Boyar'ın da bulunduğu sanatçı topluluğu Türk Resim Sanatı'nda yeni bir devre yol açmıştır. Türk izlenimciliğinin önde gelen örneklerini bizlere sağlayan ve bugünün batılı tarzında ki sanat anlayışını en iyi ifade eden 1914 kuşağı sanatçılarımızdır. Bu zamana kadar kadın figürlerini resimlerinde yorumlamaktan çekinen ressamlarımıza karşın İbrahim Çallı, Türk resim sanatında çıplak kadın figürünü tasvir ederek bir ilk olmayı başarmıştır (Garcica, 2018:3-4).



Görsel 23. İbrahim Çallı, Çıplak
(Berk ve Gezer, 1973:116)

Özellikle İbrahim Çallı ve Namık İsmail eserlerinde bilinen bir mekan yerine düz bir arka plan kullanmayı tercih etmiştir. Tüm dikkati kadın figüründeki anatomiye toplayı hedeflerken kadının psikolojik ve sosyolojik durumunu tuvale yansıttığı görülmüştür. Nü figürlerinde ki cesaretli duruşların yanı sıra kadının çelişkilerini, utangaçlığını, içe kapanıklığını modellerin yüzlerini bir şekilde kollarıyla, saçlarıyla veyahut başını geriye atarak ya da nötr biçimde ifade etmişlerdir.

Çoğunlukla modellerde ki yüz ifadelerini okumak mümkün değildir. Kadının yaşamsal çekiciliğini sanatsal verilerle oluşturan İbrahim Çallı ve Namık İsmail, nü eserlerinde ışığı, hareketi, kadının oransal değerlerini, kadın bedeninin uyumlu çizgilerini, geniş renk lekelerini, yoğun boya kıvamını ve serbest fırça darbelerini soyutlayıcı bir tavırla sergilemiştir. Nü eserler daha çok soyunurken ya da giyinirken, uzanıp yatmış bir şekilde gösterilirken, kanepede ya da sandalyede otururken de gösterilmiştir (Tekinel, 2007:38).



Görsel 24. Namık İsmail, 1922

(<http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/> [23.12.2021])

Çıplak sorununun, evrensel değeri önemli olan Türk kültür yenilenmesi içinde olağanüstü bir yeri vardır. Türk sanat eğitiminin canlı model kullanma programını uygulamaya koyabilmesi de, başlı başına bir sorun olmuştur. Çıplak sorunu Türk Sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgeler (Tekinel, 2007:39).

İbrahim Çallı'nın öncülük ettiği bu sanatçılar 1914 Kuşağı ya da Çallı Grubu olarak bilinmiştir. Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Mehmet Ruhi Arel, , Nazmi Ziya, Namık İsmail gibi kişilerden oluşmuştur. Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüştür. Uzun seneler rejimin ideolojisine uygun resimler yapmış, dersler vermiş ve öğrenciler yetiştirmiştir. Çallı Kuşağı sanatçıları, Cumhuriyet döneminin ideal kadını eserlerinde ifade etmişlerdir (Erişti, 2015:74).

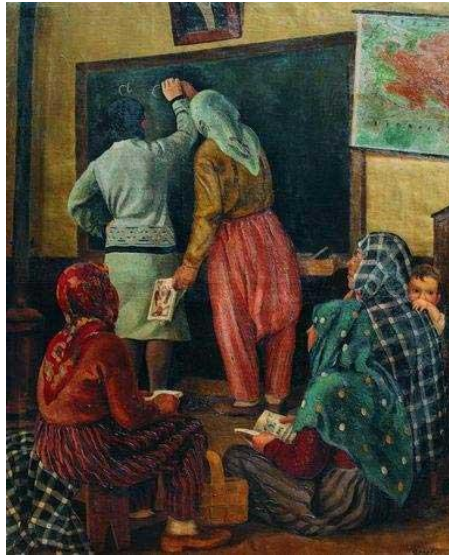
1.5.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi

Cumhuriyetin ilanı, sadece yeni siyasi önceliklerin benimsenmesi olmayıp aynı zamanda toplumun değişim sürecinin ilk gelişmelerinin de başlangıç noktası olduğu görülmüştür. Cumhuriyetin ilk senelerinden itibaren, kadın için gerçekleştirilen yeni düzenlemeler, kadının, sosyal dönüşümün odağında olacağını göstermiştir (Osma, 2006:94). Bu gelişmeler Türk Resim sanatının da özgürlük alanının sınırlarını genişletmeye yardımcı olmuştur. 1920 yılında, 1914'te açılmış

olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile Sanayi-i Nefise Mektebi birleştirilerek erkek ve kadın beraber eğitim almaya başlamıştır. Bu gelişmelerin ardından kadın, sanatçı kimliğini elde etmeye başlamıştır (Yüksek, 2020:17).

Cumhuriyet dönemin de ilk kurulan ressam derneği Müstakil Ressamlar Birliğidir. Bu birlik 1914 tarihinden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almaya başlayan, Avrupa' da resim eğitimini bitirmiş olduktan sonra yurda geri dönen sanatçılar vasıtasıyla 1929' da kurulmuştur. Türkiye' de resim ve heykel sanatının kökleşmesini kolay hale getirmek için çalışan Müstakiller, sanatçıların ekonomik özgürlüklerini savunarak bu konu üzerinde problemleri gün yüzüne çıkarıp, çalışmalarda bulunmuşlardır. 15 Nisan 1929'da kurulan bu grupta; Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, Refik Fazıl Epikman, Hale Asaf, Cevat Hamit Dereli, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebati gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar sürekli sergi açarak, Türk resim sanatına büyük katkıda bulunmuşlardır. Müstakil Ressamlar Birliğinde ki bu sanatçıların amacı, Türk resim sanatının sürekli olarak geliştirilmesi ve düzenli ilerleyen bir zemine oturtulmasıdır (Altuner, 2007:78).

Bu dönemin sanatçılarından Şeref Akdik, Ahmet Zeki Kocamemi ve Hale Asaf hakkında kısa bir bilgi aşağıda verilmiştir.



Görsel 25. Şeref Akdik, Halk Mektebi 180x150 cm

(http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=326
[07.01.2022])



Görsel 26. Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, 74.5x130 cm, 1930, tuval üzerine yağlıboya.

(<https://124.im/98gEWjf> [08.01.2022])

Şeref Akdik kadın betimlemelerinde, figürün belirleyici özellikleri ile suratına yansıyan anlamı başarılı bir şekilde birleştirmiştir. Yaşama bakış açısını, huzurlu iç dünyası ile birleştirip yorumlamıştır. Akdik dönemin ruhunu benimseyip kendine özgü bir ifade ile eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı memleketin çeşitli bölgelerinde oluşturduğu eserlerinde belgeci, toplumcu ve gerçekçi bir anlatım kullanmıştır (Sağlam, 2004:115).



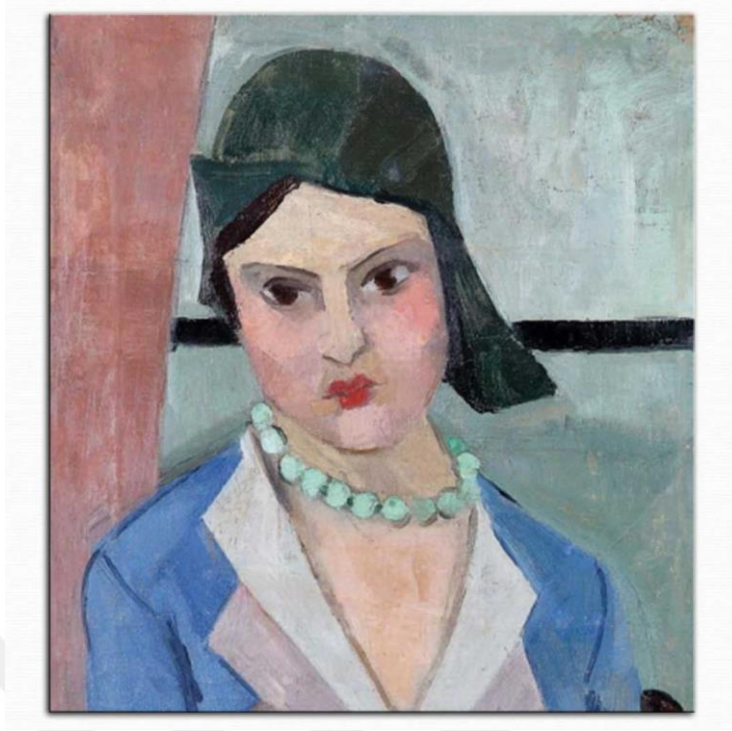
Görsel 27. Ahmet Zeki Kocamemi, Kadın portresi, 46x33cm, 1940, duralit üzerine yağlı boya,

(<https://124.im/V9AxTi> [14.01.2022])

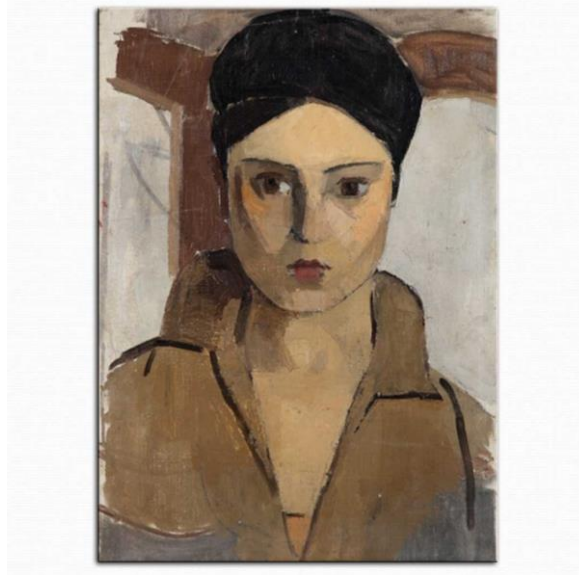


Görsel 28. Ahmet Zeki Kocamemi, Kadın portresi, 47x38 cm, tuval üzerine yağlı boya,
(<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120821-f6c85f59-00be-4f9b-b905-33eeee6c3dd9.pdf> [14.01.2022])

Ahmet Zeki Kocamemi'nin yapıtları içinde en göze çarpan eserleri nüser ve portrelerdir. Sanatçı eserlerinde farklı yaşamlar süren çeşitli kadınları resmetmiştir. Genellikle kadınlar yaşadıkları evlerde, sandalye üzerinde kendi odalarında otururken çalışılmış ve bu kadınların yaşamlarının belirli bir kısmı tasvir edilmiştir. Kadınları sosyal çevrede saygın, kültürlü, statü sahibi olarak betimlerken erkekleri ise yaşamın zorlukları altında kalmış ve hayatın dertlerinde boğulmuş vaziyette göstermiştir. Sanatçı eserlerinde ki figürlerin yaşamdaki yerlerini bakışları ve duruş şekilleri ile belirlerken toplum içinde ki konumlarını ise giyim şekilleriyle anlatmıştır (<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120821-f6c85f59-00be-4f9b-b905-33eeee6c3dd9.pdf> [14.01.2022]).



Görsel 29. Hale Asaf, otoportre, 64x58 cm, Paris, 1928, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon
([https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/\[25.01.2022\]](https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/[25.01.2022]))



Görsel 30. Hale Asaf, otoportre (II. Paris dönemi), 50x36 cm, tuval üzerine yağlı boya, Emel Korutürk koleksiyonu

([https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/\[25.01.2022\]](https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/[25.01.2022]))

Hale Asaf'ın eserlerinde başrolü portreleri oluşturmuştur. Bu eserleri kendi içerisinde, sanatçının etrafındaki kişilerin portreleri ve otoportreleri şeklinde ayırmak

mümkündür. Asaf portrelerinde kendi iç dünyasını dışa vurmuş ve bunu kadın olmak ile bütünleştirmiştir (Pelvanoğlu, 2007:1489).



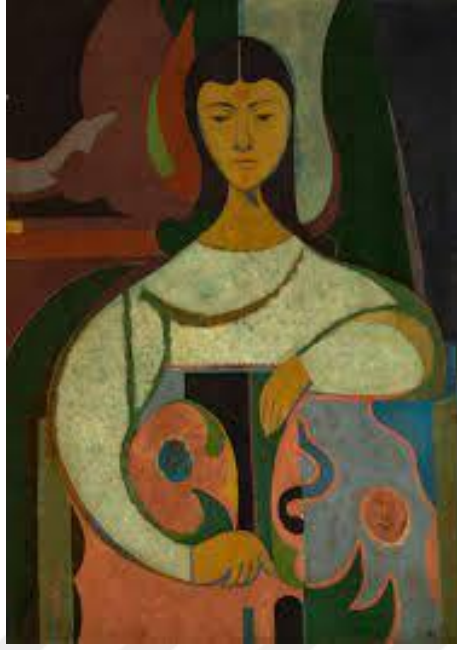
Görsel 31. Narmanlı Han Mimoza Şapka Mağazası önü, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu, Galip Arcan, Cemal Nadir, Dr. Fahri Celal Göktulga, Abidin Dino, Salih Urallı, Halit Doral, Müeyyet Adnan, Edip Onat

(<https://docplayer.biz.tr/222582608-Erciyes-in-unutulmus-ressami-halit-doral.html>[25.01.2022]).

1933 yılında Elif Naci, Abidin Dino, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer, d grubu adını verdikleri bir sanatçı derneği kurmuşlardır. İlk olarak altı sanatçı ile başlayan bu gruba daha sonrasında Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Arif Kaptan, Hakkı Anlı, Ahmet Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nusret Suman, Malik Aksel, Halil Dikmen, Salih Urallı gibi sanatçılar dahil olarak grubun sayısını arttırmışlardır. D grubunun hedefi Batı sanatının arkasında kalan Türk resim sanatının bilinirliğini arttırmak ve ilerletmek olmuştur (Garcia, 2018:29). Bu grup sanatçıları kadın figürünü, diğerlerinin aksine geleneksel kübik hatlarda çalışmışlardır. Akademik çerçevenin dışında oluşturdukları sanat kavramıyla farklı bir duruş oluşturan D grubu üyeleri Türk sanatına çağdaş bir nefes aldirmayı hedeflemişlerdir (Aslan, 2019:47).

Bu dönemin sanatçılarından Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Turgut Zaim hakkında kısa bir bilgi aşağıda verilmiştir.

Nurullah Berk, modern resim sanatını Türk kültürüne uygun harmanlayıp çalışan ilk sanatçı olarak gösterilmektedir. Sanatçı hat ve minyatür sanatından etkilenerak estetik kavramını bu zemin üzerinden ilerletmiştir (Başkan, 1991:60).

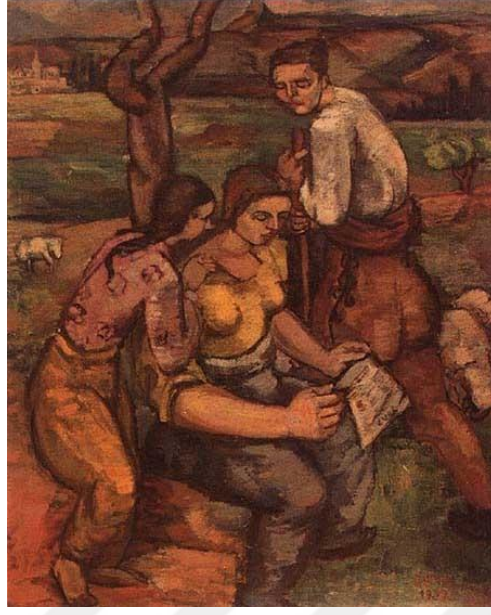


Görsel 32. Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 74x60.5 cm, 1960
(Berk ve Gezer, 1973:138)



Görsel 33. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 114x146 cm, 1957
(<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>[04.02.2022])

Sanatçının ‘Ütü Yapan Kadın’ isimli eseri en önemli çalışmalarının başında gelmektedir. Bu çalışmada soylu olmayan geleneksel iş yapan kadın motifi gösterilmiştir. Berk çalışmalarında sade bir üslup kullanmış, hacimsiz çizim ve boyama tarzını ön planda tutmuştur. Oluşturduğu motifler ile arabesk bir tarz sergileyerek geometrik kurgular meydana getirmiştir (Garcia, 2018:30).



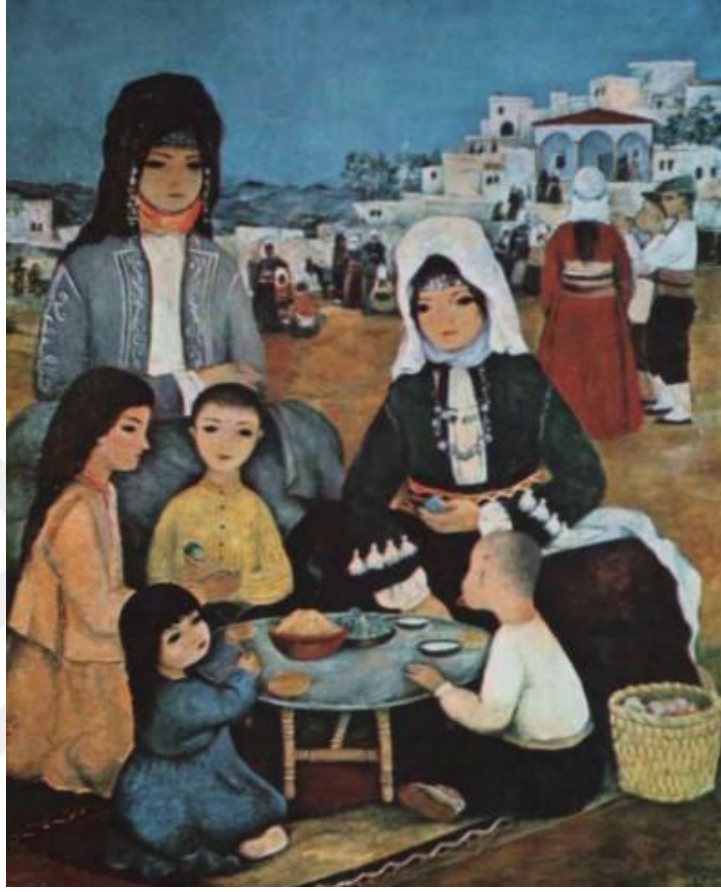
Görsel 34. Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 92x73.5 cm, 1933
(http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46[08.02.2022])



Görsel 35. Cemal Tollu, Toprak Ana, 50x65 cm, 1956
(http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46[08.02.2022])

Cemal Tollu eserlerinde ayrıntısız fakat oturaklı, sağlam bir mimari yapı bütünlüğünde figürleri aktarmıştır. Kubist bir anlayış ile kütle bütünlüğü oluşturmuştur (Başkan, 1989:39). Buna örnek verecek olursak, Tollu'nun 'Toprak

Ana' isimli eserindeki kadın figüründe heykel görüntüsünü vermek için büyük vücut ve büyük eller kullanarak bu etkiyi göstermeye çalıştığı görülmüştür (İskender, 1988:22).



Görsel 36. Turgut Zaim, Yörükler
(Berk ve Gezer, 1973:128)

Turgut Zaim, Anadolu kültürünü çalışmalarına yansıtması ile tanınmış bir sanatçıdır. Sanatçı minyatür sanatından etkilenecek geleneksel unsurları modern sanat ile buluşturup uluslararası bir üslup geliştirmiştir. Toplumsal konuları ele alan sanatçı, eserin odak noktası olarak köylülerin ve göçebelerin yaşam tarzını konu almıştır (Garcia, 2018:32).



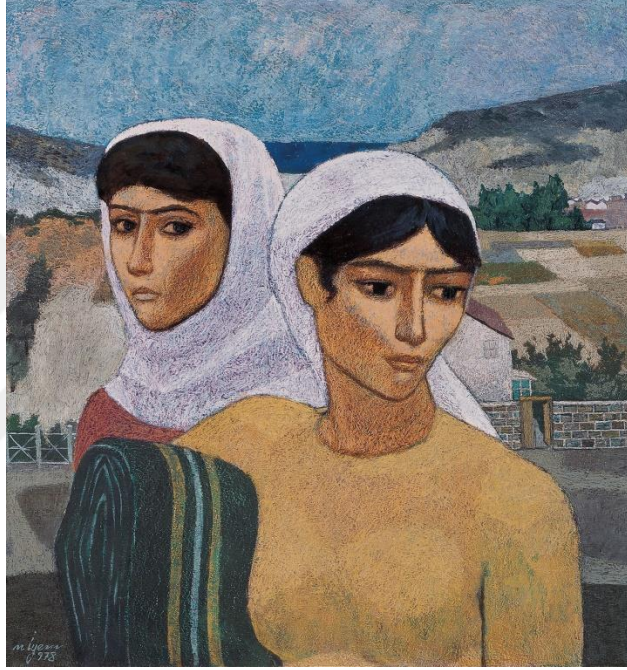
Görsel 37. Turgut Zaim, Beşik

(<http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/>[16.02.2022])

Zaim'in en çok çalıştığı konular Anadolu kadını, çocuk ve anne teması üzerine olmuştur. Özellikle çocukları ile vakit geçiren Yörük kadınlarını çalışmalarında yer vermiştir (Kaymakçı, 2021:234).

D grubu sanatçılarının Batı tarzının gerisinden giden yönelimlerine karşı tepkime olarak 1940 senesinde yerel ve yöresel tarzı oluşturmayı hedefleyen bazı sanatçılar Yeniler grubu adı altında bir araya gelmişlerdir. Bu grupta Fethi Karakaş, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Faruk Morel, Abidin Dino, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Agop Arad, Nuri İyem, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim ve Haşmet Akal gibi sanatçılar yer almaktadır. Bu grup batı etkilerini Türk resmine entegre etmekle bir yere varılamayacağını bu yüzden toplumcu gerçekçi ve toplumcu bir anlayışı benimsemek gerektiğini üzerinde fikir birliğine girmişlerdir. İlk sergilerini İstanbul'da fakir deniz işçilerinin hayat zorlukları üzerine toplumsal içerikli bir anlatımla oluşturmuşlardır. İkinci sergilerindeyse serginin konusunu 'kadın' olarak belirlemişlerdir (Ersoy, 1998:28). Bu grubun amacı toplum içinde yaşayan insanları, mutlulukları ve sorunları ile resimlerinde canlandırarak figürü tekrar yeşertmek olmuştur. D grubun 1937'lerde başlayan egemenliğine ilk olarak tepkiyi Nuri İyem vermiş ve Yeniler grubunun öncüsü olarak bilinmiştir. Toplumsal yönden realistlik olan bu gruptaki sanatçılar insanların mutluluklarını, problemlerini ve yaşam

zorluklarını resmetmeyi hedeflemişlerdir. Cumhuriyetin Halkçılık ilkesinin benimsenmesi ile birlikte sanatın büyük çapta toplumlara genişlemesini amaçlamış ve Türkiye'nin atmış üç şehrine sanatçılar gönderilerek ülkenin kültürel değerlerini akseden birçok koleksiyon ortaya çıkarılmıştır. Bu şehirlere giden sanatçılar köylülerin yaşantılarından etkilenerek, eserlerinde çoğunlukla Anadolu kültürünü irdelemişlerdir. Bu dönemin eserlerini portreler, kahveler, köy ve kent yaşamı, tavla oynayanlar oluşturmuştur ve bu sebepten dolayı 1940'lı yıllar sonrasında Türk resminde yöreselleşme hareketleri meydana gelmiştir (Aslan, 2019:50).



Görsel 38. Nuri İyem, Kardeşler, 52x49 cm, 1978, duralit üzerine yağlıboya.

([http://www.nuriyem.com/eser/s131-075/\[19.02.2022\]](http://www.nuriyem.com/eser/s131-075/[19.02.2022])).

Nuri İyem'in kadın portreleri, sanatçıyı hafızalara kazıyan en önemli yapıtları olarak görülmüştür. İyem'in portre resimlerinin, hafızalara kazınmasındaki nedenlerin başında, bu eserlerin sıradan portre geleneğinin dışında kalmış olmasıdır. Sanatçının portreleri, bir bireyin kişiliğini aksetmeyip, Anadolu kadınının genel kişiliğini yansıtmıştır. Devasa kadın kafalarında, genellikle acı, sitem, dehşet, öfke, yer yer ise sevgiyi ve çaresizliği gösteren yüz ifadeleri konu edilmiştir (Çağlıyan, 2010:42).



Görsel 39. Nuri İyem, Portre, 65x81 cm, 1970, tuval üzerine yağlıboya
([http://www.nuriyem.com/eser/s130-016/\[21.03.2022\]](http://www.nuriyem.com/eser/s130-016/[21.03.2022])).

Sanatçı resmettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin parıltısında, bir parçası olduğumuz toplumu bütün çıplaklığı ile yansıtmıştır. Kadınların gözlerindeki ışığın derin kuytularında yalnızca bugünün değil, Anadolu insanının geçmiş yıllardan günümüze gelen ve kuşaklardan değişmeden kalan heyecanları, sevinçleri, sıkıntıları, acıları ve gelenek görenekleri bulunduğu görülmüştür. (Özgür,2007'den akt. Günay,2011:35)

Yeniler grubundan sonra 1947 tarihinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri bir araya gelerek Onlar Grubunu kurmuşlardır, öğretmenlerinden aldıkları eğitim ile Anadolu toplumunun yaşantısını ele alan sanat serüveni yoluna devam etmişlerdir. Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Fikret Otyam, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Turan Erol, Mehmet Pesen, Fahrünnisa Sönmez ve Livy Stengali tarafından meydana gelmiş bu grubun hedefi Anadolu'nun geleneksel yapılarını çağdaş batı sanatıyla harmanlamak olmuştur (Serdar, 2009: 72).

II. BÖLÜM

2. 2000 YILI SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇILAR GÖZÜ İLE KADIN İMGESİ

2.1. Zeynep AKGÜN

Zeynep Akgün Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. 2000 yılında aynı üniversitede Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans Programını tamamladı. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli sergi ve fuarlarda yer aldı. Sanatçı çalışmalarını halen İstanbul'da atölyesinde sürdürmektedir (KK1, Isparta,2022).

Sanatçı çalışmalarında “insanlık durumlarını” konu olarak ele almıştır. Bunun yanında, “İnsanlığın doğal ile yapay arasında, belirgin ve muğlak arasında, bazen kurban, bazen cellat olarak, bilinçli ya da uykuda, bu tezatlar kısıracında yaşama zorunluluğunu sorgular, hiçbir zaman göz ardı edemeyeceğimiz diğer olasılığı da işaret ederek”. Ayrıca sanatçı evrensel yaşamın ve insan doğasının vazgeçilmez olguları olan zıtlıklar arasında tarafımızı seçerken anlık sezgilerimizin bize yol gösterdiği düşüncesindedir. Diğer yandan sanatçı konu aldığı insanlık durumunu betimlemek amacıyla eserlerinin odağına kadını koyduğunu ifade etmiştir. Dahası sanatçı eserlerinde göz alıcılıklarıyla izleyici cezbeden fiyonkları, parlak süsleri ve kurdeleleri ve en önemlisi devasa boyutlarla kadın figürünü kuşatır. Sanatçı eserlerinde kullanmakta olduğu nesneleri kadının hareket alanını kısıtlayan öğeler olarak yer aldığını ve tehditkâr varoluşlarıyla rahatsız edici olduklarını belirtmiştir. Ayrıca kadının bu tezat imgelerle ilişkisi daha çok “maruz bırakılma” halinde olduğunu belirtmiş ve “Kadın” az sonra uyur uyanık halinden doğrulacak ve sezgilerini eyleme dönüştürecek biçimde olduğunu ifade etmiştir. Kompozisyonlardaki formlar geleneksel anlayışla tuvalin boşluğuna konumlandırılırken gerçek oranları terk eder, güncel sanat anlayışının sonsuz esnekliğinden yararlanır. Biçimsel yapılarıdaki keskin farklılıklar da gerilimli bir atmosfer yaratır.

Sanatçı, göz kamaştırıcı objelerle çevrelenmiş kadın figürlerinin yer aldığı tuvaleri ile neredeyse sergisinde merkeze kadın imgesini alarak kaotik ve belirsiz durumların, çoğulcu bir bakış açısıyla altını çiziyor. Sanatçı, plastik bir estetikle

oluşturduğu resimlerinde temelde kadının sıkışmış, arada kalmış ve tezahür edilememiş durumlarını çarpıcı ve realist bir üslupla ortaya koyuyor (KK1, Isparta,2022).



Görsel 40. Zeynep Akgün, Karanlıkta Uyanık,150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya,2016.

Sanatçı, realist bir üslupla ele aldığı eserlerinde karşıt söylenceyi ya da eylemi çelişki noktasına çekerek kompozisyonlar kurgular ve bu şekilde sürrealist eserler meydana getirir. Minimal mimari ya da doğa içerisinde farklı pozisyonlarda ve hareketlerde görünen kadınlar ne kadar hakikati taşısa da bir o kadar da sembolizmde oluşturduğu ifadeleri yoğun bir şekilde temsillerini aktarır. Eserlerde var olan figür, donuk ve stabil olsa bile yere basmayan ve havada duran mekanlar içinde bir ironi yaratarak sosyal ve kişisel bir olgu olarak bireyselliğin ön plana çıktığı ve insan varlığını tüm yönleri ile sorgulamakta olduğunu göstermiştir. Güncel yaşantı içinde hızla değişen ve yetişilemeyen durumlar, olaylar aynı sosyal yapı içerisinde yer edinen kadın olgusunu da tetiklemiştir. Kadının özsel değişimi sürerken, toplumsal normlar da çeşitlenmiş ve değişmiştir. Bu durumda, sanatçının eserlerinde merkez noktasında konumlanan kadın imgesi alışılmış bir olgunun sınırlarını geçerek globalleşen bir konuyu da meydana getirmiştir.



Görsel 41. Zeynep Akgün, Unutmaya Engel, 150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2016

Eserlerde bulunan cansız bakışlı, estetik değerlere sahip realist kadın figürleri, kendilerine atfedilen alanda mecbur bir kabulleniş ile yer almıştır. Aldatıcı ve ironik bir gerçeklik içerisinde var olan gizli ruh hallerinde ki bu figürler, öte yandan simgesel olarak da parlak kurdele, özel taşlar ya da süs eşyaları gibi materyallerle bir entegrasyon sağlamıştır. Muğlak ve tekinsiz görünen figürler ile zıt ve keskin görüntülere sahip süslemelerde tezatlık göze çarpar. Kadınlar ile varlıkları arasındaki tuhaf ama zıt birleşimin temsili, boşluk içinde yüzen tuvalerde aktarılır. Kadının kendisine dayatılan kimlik ile birleşmesi umulurken kompozisyonda bulunan espas içinde oldukça karakterize yeni bir varlık hali oluşmuştur. Planlanan, bu mecburiyet, kadınların ifadelerinde bariz bir şekilde soru işareti ile yer almaktadır. Donuk bakan kadın imgesi, bu sorgulamalara karşı çıkacakmış gibi bir anda canlanacak ve uyanacak hissi yaratmıştır. Bu eserlerde bir bütün olarak ele alınan kadın kadar süs nesneleri de figür kadar büyük ifade edilmiştir. Öylesine gösterişli ve devasadır ki resmin içerisinde çıkıp gerçek mekana ve zamana konumlanacak hissi yaratır. Ancak bununla birlikte figürle beraber bakıldığında durumun tam tersi bir ifadeyle nesnelerin kadın ile yarıştığı ve bir varoluş çabasına girdiği görülür. Böylelikle bu yaldızlı objeler kadını destekleyecek şekilde kendi gösterişiyle bastırarak varlığını hiçe saymaya mı çalışır yoksa onu ortaya mı çıkarmaya çalışır? İfade edilen soyut

durum, kadının gerçek hayatta başına gelir ve kadına yüklenen yeni anlamlar gibi yeniden yok etme ve var etme eylemlerindeki süreçlere taşır.

Akgün'ün eserlerinde kadın imgesi klasik bir tavırla eserin merkezine konumlandırılıp, belirsiz bir zaman ve mekân algısı ile çok boyutlu bir form halinde sunulmuştur. Sanatçının daha önce yaptığı serilerinde mekân ve zaman algısına dair belirgin bir işaret taşımayan figür merkezli eserlerin tersine, bu serilerde mekânsallık algısı minimal bir şekilde görünürlük kazanmıştır. Figürü kendisine dahil eden çizgisel formlar ve diyagonal çizgiler ile soyut bir mekan yaratılmıştır. Mimarinin grafik ile bir ilişkisi olduğunu hissettiren bu mekân, maddesel bir bütünlük içerisinde figür ile ilişki kurmuştur. Mimarinin iletişimsiz bağına ve keskinliğine karşın eserlerde bulunan bir diğer form olan salt ağaç ve tabiatın görüntüleri figür ile sağlam bir ilişki içerisinde doğal bir bağ kurmuştur. Mekânların konservatif ve sınırlı çizgilerinin tersine, tabiatın gerçek varlığı, figürde yeni bir hakikat arayışlarının izlerini de sunmuştur. Figürün kararsız ve şüpheli görüntüsü, zaman içerisinde tabiatla ve mimarinin ekseninde, sembolik yeni bir gerçeklik algısına dönüşmüştür.

Kadınları süslü bir şekilde ifade ederek tek tipleştirici ve ikonalaştıran bir algının zıttı olarak geri planda bulunan natura, çok boyutlu olmayan bir zaman ve mekân algısından uzaklaşarak gerçek bir mekân ve zaman algısını aktarır. Figürü çevreleyen kristalize taşlar ya da hediye paketi süsü, gerçek dünyada kadını mutlu edebilecek midir? Empoze etmeye çalışılan kısıtlı algı karşısında kurdeleler ya da kristalize taşlar hilkat garibeleri olarak korkutucu, gerçek üstü durumları niteler. Figürün oluşum evresinde, parıltılı nesnelerin fantastik etkisiyle, kadının sorgulayıcı bakışları ve görünüşleri geçişken ve yumuşak bir his oluşturur. Kadın kristalize taşların, kurdelelerin ve süslerin hükmü dışına çıkmaya ve bu yüzden kendi benliğine, gerçek kimliğine bürünmeye başlamıştır. Değişip dönüşen bu bulunma hali, kadının sakin bir tabiat ve mekân ile birleşerek sorgulayıcı bakış ve görünümünden kurtulma halini ortaya koyar.

En nihayetinde tuvalerde gerçekçilik ve yanılsama arasındaki tuhaf ve ironik ilişki ile kadın imgesinin çok boyutlu, kurgulu karakteri sert bir çarpışma haliyle izleyici karşısına çıkıyor ve soruyor: Tüm bu ucuz süslemelere karşı kadın için tüm yargılardan uzak, salt bir hakikat ve kesinlik var mı? (KK1, Isparta,2022).

2.2. Erdinç BABAT

Erdinç Babat, Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümünde tamamladı. Mezuniyetinin ardından çalışmalarına belirli bir süre İzmir’de devam etti. 2010 yılında İstanbul’a taşındı. Babat, 12 kişisel sergi açtı ve birçok karma sergiye katıldı. Kariyerin başından itibaren farklı tarzları deneyimlemekte olan sanatçı, seriler halinde üretimler yapmaktadır. Ayrıca insana dair olan tüm duygu ve durumları soyutlayarak resimlerinin merkezine koyan sanatçı, özellikle günümüz dünyasında teknolojinin gelişmesiyle bireyin girdiği çıkmazı, yalnızlık duygusunu ve insanın iç dünyasını üretimlerine konu almaktadır. Sanatçı halen çalışmalarını İstanbul, Taksim, Galata’da bulunan atölyesinde sürdürmektedir (KK2, Isparta,2022).

Sanatçı, bulunduğumuz çağın yaşam ölçütlerinin teknolojik çevrede gittikçe ilerlediği, sürekli olarak yenilendiği bir oluşum olmasına karşılık, sürekli olarak yenilenen ve gittikçe güçlenen teknolojik işlerim oluşumunda sanatsal üretim süreçlerinde anlaşılması da Babat’ın bilinç dâhilinde bir yaşam konluğu olması ve sorgulaması ile doğrudan ilişkide olduğunu belirtmektedir.



Görsel 42. Erdinç Babat, İsimsiz, 33x35 cm, kağıt üzerine akrilik.

Sanatçı, genç sanatçılarla dâhilinde bulunduğu çağın içindeki sorunlarla birlikte ötekileştirmeden bir örnek olarak, eserlerinde çalışmaya başladığı günlerden bu zamana dek kararlılıkla “insan” konusunu ele almaktadır. Hayat ve insanlar üzerinde yapmakta olduğu araştırmalarla, sanatçının resimlerinde hareket ve eylemlerini devamlı bir şekilde yenileyerek imgeye dönüştürecek hayal gücü becerilerinin başlıca dayanağı olmaktadır.

Hayatı ve insanları bilinçli bir şekilde araştıran ve inceleyen Babat’ın resimlerinde başlıca ana öge insan görülmektedir. Sanatçının, hayatı ve insanları gözlemlerindeki sağduyu resimlerini şekillendiren ve ötekileştirilemeyecek kadar sınır noktası olduğu gibi, beden gerçeğini canlı kompozisyonlarıyla devinimsel bir biçimde ele aldığı resimleri karşısında sanat izleyicilerine yöneltmek istediği temel sorunları da ortaya koyuyor. Bu soruya bir örnek verecek olunursa, şu anki dünyada var olan teknolojinin ilerlemesi ve evrenin çok hızlı bir biçimde makineleşmesinde insanın şu anki önemi nerededir? Gerçekçi olarak bu soru bugünün evreni dâhilinde zaman aktıkça gerçek yapısından ayrılan ve ilk çizgileri biçilmiş ve bize bir form olarak aktarılan sanal yaşantılar dâhilinde insanın nerede olması sorusunu da yanında getirmektedir.



Görsel 43. Erdinç Babat, İsimsiz, 27x27 cm, kağıt üzerine akrilik

Babat'ın çalışmalarında duygulu bir tatla soyutlayıcı bir anlatım biçimi görülmektedir. İlk dönem çalışmalarında uygulamakta olduğu geometrik soyutlayıcı ifadeyi bir yana bırakmamış, geçen zamanla birlikte zihinsel oluşumlarıyla ulaşılmış olduğu biçim soyutlamalarında da buna benzer biçimde fonları şekillendirmeye başlamış ve yeni çalışmaları üretmiştir. Sanatçı, çalışmalarında genel olarak derinliğe fazla önem vermemiş çoğunlukla çizgilerle biçimlendirip dinamik tonları uygulamakta olduğu arka planlar üzerine tuvalde anıtsal biçimde hareketli çizgilerle şekillenen tek veya ikili gruplar dâhilinde oluşturduğu belli bir hareket dâhilinde oldukları görülen figürleri güncel yaşamdan ve soyut bir biçimde kurgulanan bir zamansal bellekten içine aktarmış, sanki bir devinim dâhilinde birden sakinleşen izlenim uyandırmaktadır. Çalışmalarında kabul ettiği soyutlamacı dil anlatmak istediği içerik ile bir bütün hale getirmektedir. Kimi modellerinde amorph oluşumlar ve kendi bedenlerine bağlanmış bedenleri, günümüzde bireyin üzerinde oluşturduğu sınırlandırılmışlık duygusu ile insanı usulce kendi öz benliğinden ayrılması nedeni üzerinde de düşünmektedir (KK2, Isparta,2022).

2.3. Seldem OSKAY

Sanat hayatına 8 yaşında opera korosunda koristlik ile başlayan Seldem Oskay, profesyonel hayatını müzik ile donatarak lise ve lisans eğitimini piyano & viyolonsel üzerine tamamlamıştır. Hayatında her zaman yer bulan resim çalışmalarına daha ciddi vakit ayırması, müzik eğitmenliğini yürüttüğü özel kurumdan ayrıldıktan sonra başlamaktadır (KK3, Isparta,2022).

İki çocuk annesi Seldem Oksay, belirli bir disipline bağlı kalmadan çocuklarından arta kalan zamanda, eser üretmenin verdiği hazla tüketme çılgınlığına baş kaldırmıştır.

Sanatçı farklı materyaller ve malzeme ile gidilen yerlere değil, harcanan vakitlere değer yükleyen bir anlayışla, resimleri eskizsiz ve ön hazırlık olmadan, tamamen iç dünyasında ki anlık bir dışavurumu olarak resmetmeyi tercih etmiştir. Yeni doğmuş bebeğin ilk zamanlarında zıt renklerde görmesi gibi, ilk profesyonel işlerinde siyah ve beyaza ağırlık veren sanatçı, gözleri tuval üzerindeki dünyaya alışıkça renkleri daha cesur kullanmaya başladığını ifade etmiştir. Atık kağıtlara ve kitap sayfalarına sıra dışı bir formda hayat vermeye çalışmıştır. Eserlerinin dilini

bilemesekte okunabilecek görsel sayfalar olarak betimler. Sanatçı kağıt ve tuvalin ilişkisini; teknik olarak öğretilen öğretici disiplini dejenere ederek ve geri dönüştürülen sayfaların evrensel bir kitaba dönüşüm hikayesi olduğunu söylemiştir.



Görsel 44. Seldem Oskay, Sensin Bensin, 100x150 cm, tuval üzerine akrilik ve akrilik kalem, 2020

Sanatçı, öz benliğimizde hem çok hem de tek olmayı deneyimlemek, dünyaya geldiğimiz anda güvenebileceğimiz tek kişinin yalnızca kendimiz olduğu gerçeği ile yüzleşmek, kaçınılmaz olan yalnızlık ve kendi içsel beraberliğimizle doyuma ulaşmış bir yaşam amacı gütmektedir. Öte yandan doğurganlığı temsil eden kadın imgesi ve çıplaklık hali benliklerimizden sıyrılmış, sadece insan olabilmenin varlığıyla ilişkili olduğunu belirtmiştir. Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu kadın figürü hakkındaki fikri ise memeleri hayat vermek, açlık-tokluk kavramını ele alarak yetebilme hissiyatını betimleme amacıyla kullandığını ifade etmiştir. Bunların yanında pullu görünen deri her zamana ayak uydurma ile eş anlamlı, havada ciğerleri yanmayan, suda boğulmayan, her koşulda ayakta kalabilen ve güçlü kadın olma halini vurgulamıştır. Ellerin ve ayakların bağlı olarak tasvir edilmesi aynaya bakmak gibi, kendimizle barışık olma duygusu, içimize dönmenin yüklediği duyguyu

belirtmektedir. Tamamen kendimizden yola çıkarak bütüncül bir anlayış içerisindedir.

Diğer taraftan sanatçı, bir bedende iki ayrı kişi olma görsel betimlemesi; ruh eşinin daima kendimiz olduğu, problemler yaşadığımızda içimizdeki diğer sesin kaygısı, var olmak ve kalamayıp, kendini telkin etme ve bu durumun aşılamayacağını kişi bilse de olduğu yerde kalma ve öz şefkati anlattığını ifade etmiştir. Sanatçı, bir esere başlamadan önce anlamlandırma sürecini erteliyor ve eser oluştuktan sonra anlam sürecini inşa ediyor. Sanatçı tamamen iç dünyasının etkisiyle, çoğu zaman tatmin olana dek materyalle bir küs bir barışık şeklinde süreci ilerlettiğinden bahsetmiştir.



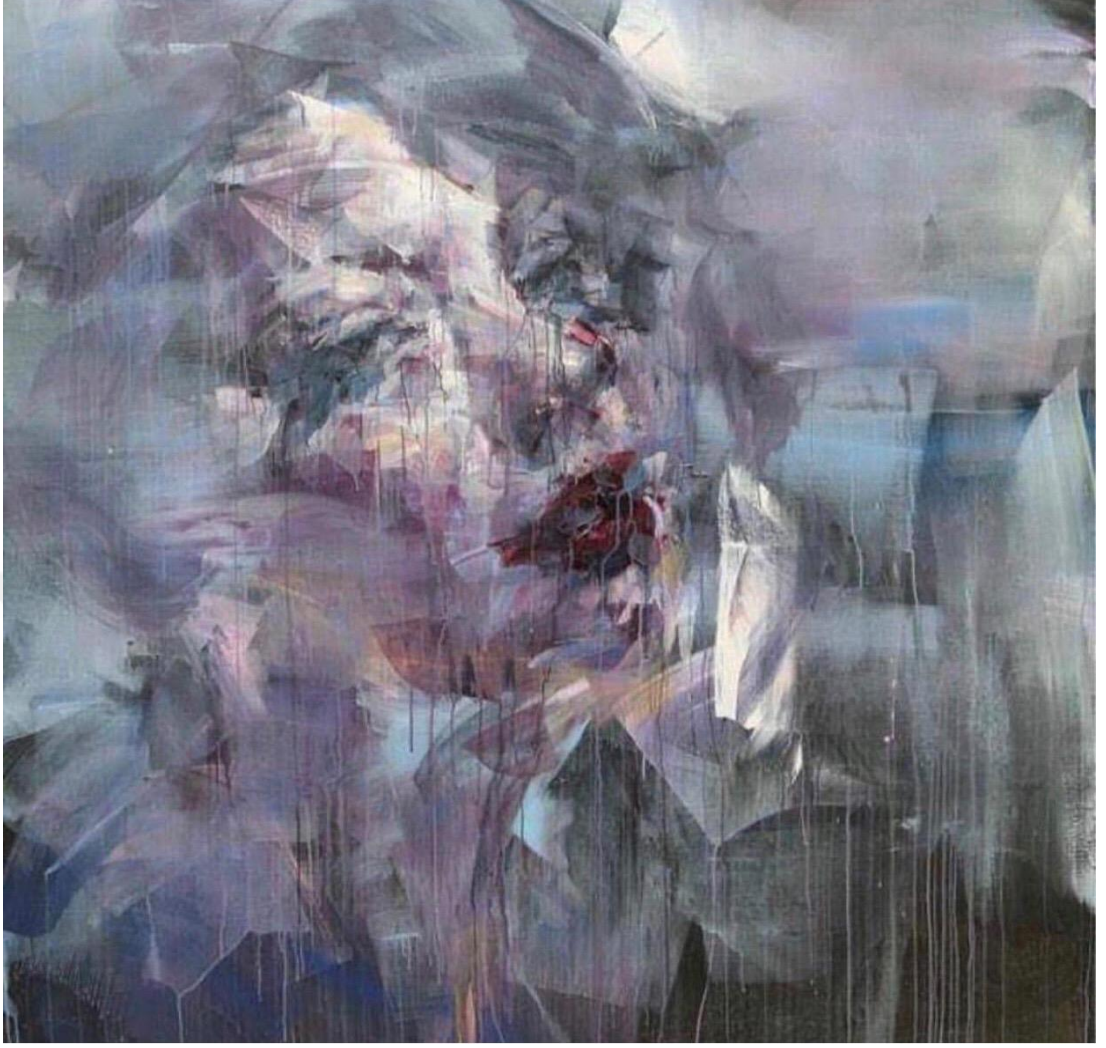
Görsel 45. Seldem Oskay, Gidemeyenler, 120x140 cm, tuval üzerine karışık teknik / kağıt & akrilik, 2020

“Kısacası resimlerim benim sessiz kitaplarım diyebilirim. Anlamak isteyenlere derinlik sunuyorum. Anlatmak istediğim bir hikaye var, fakat herkese anlatamam. O kapıdan içeri sadece samimiyetle merak edenler girebilir” (KK3, Isparta, 2022).

2.4. Bahri GENÇ

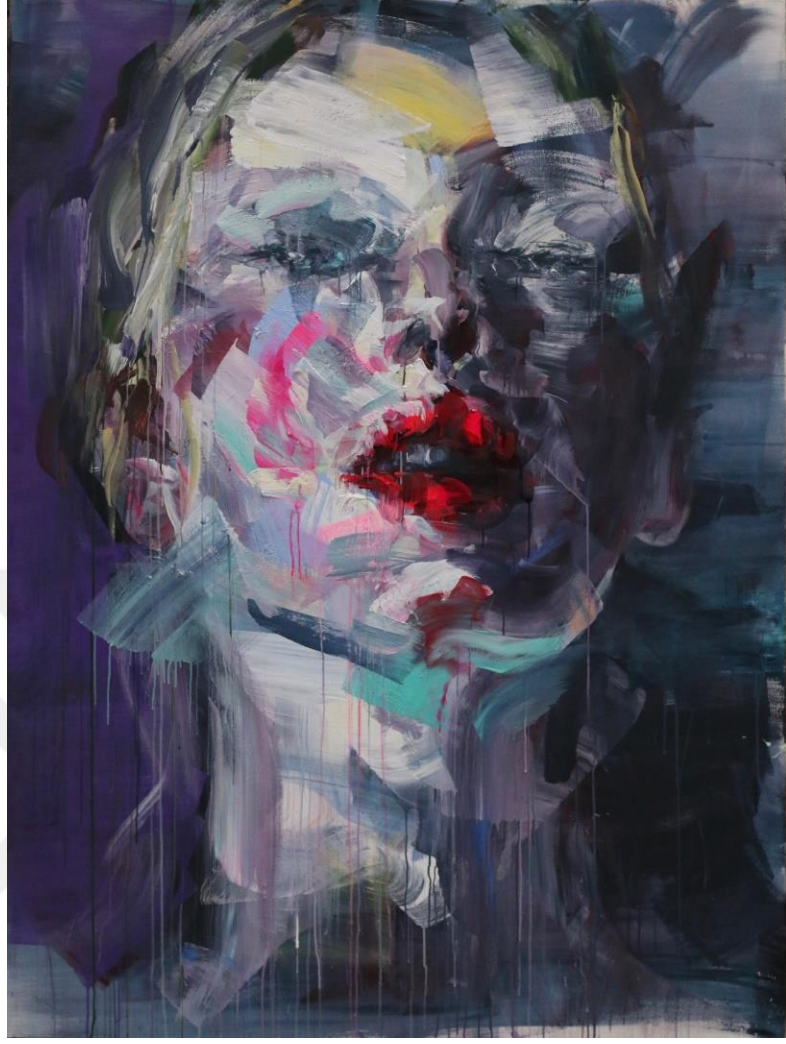
Bahri Genç 1963'te Erzurum'da doğdu.1982'de İ.D.G.S.A.'ya girdi. 1992'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Devrim Erbil Atölyesini yüksek resim mezunu olarak bitirdi. 1987 yılından itibaren karma ve 1990 yılından itibaren de kişisel sergilerine başladı.1994 yılında M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, "Sanatta Yeterlik"e başladı. (Resim) 1995'de Almanya'dan,Türk-Alman ortak firması Nazar Holiday'dan Türkiye konulu resimler yapması için Düsseldorf'a davet edildi.Burada bir ay kadar resimler yaptı.1997-2003 yılları arasında özel okullarda öğretmenlik yaptı. Bazı resimleri, İstanbul Basın Müzesi, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Balıkesir Devrim Erbil Müzesi, Davis Lisboa Mini Contemporary Art Müzesi-Barcelona ve Türkiye'deki önemli koleksiyonerlerde bulunmaktadır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Sanat Bölümünde, dört öğretim yılı saat ücretli Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır. 2007'den 2018'e kadar Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nde 2.başkan olarak görev yapmıştır. Sanatçı Çalışmalarını İstanbul'daki atölyesinde sürdürmektedir (KK4, Isparta,2022).

Son zamanlarda ki eserlerini yoğunlaştırdığı konu alanı portredir. Sanatçı genellikle yüz ifadesinde ki anlam derinliğini soyutlayarak metaforlar ile saydam anlam katmanlarını oluşturur. Sanat tarihinde bilinen önemli ustalarından Titian ,Rembrandt , FransHals ve Velazquez gibi ressamların tekniklerini benimsemiş olan Bahri Genç; İfadeyi yeteneğini kuvvetlendirmek adına spatüller ve geniş fırça kullanarak yarattığı jestsel tavrıyla , yeni bir yöntem meydana getirmiştir.



Görsel 46. Bahri Genç, İsimsiz, 180x180 cm, tuval üzerine akrilik, 2015

Sanatçı çoğunlukla eserlerinde, özellikle portreleri ve daha çok kadınları seçmesinde ki nedenin insan yüzlerinde var olan değişkenlik gösteren ifadeleri resmetmeyi seviyor olmasıdır. Resmini çizmek istediği kadınların yüzlerinde duygusal, romantik ve çok karışık duygular taşımalarının kendisini etkilediği ifade etmiştir. Sanatçı yüzlerde seksilik, çocuksuluk ve masumiyetin ifadesinin kendisini etkilediğini ve heyecanlandığını belirtmiştir. Sanatçının bir zamanlar kadın ikonlardan Marilyn Monreo’yu model olarak seçmesinin sebebi demin ifade edilen özellikleri taşıması olmuştur.



Görsel 47. Bahri Genç, İsimsiz, 195x145 cm, tuval üzerine akrilik, 2019

Sanatçı figürlerinde genellikle canlı çalışmalarının yanında bazen kendisini etkileyen fotoğraf imajlarını da eserlere dönüştürmüştür. Genellikle direkt canlı modellerden resim yapan sanatçı foto imajlarından yaptığı çalışmalar da gerçek modelden çalışıyormuş hissi vermeyi amaçlar. Bu eser bir foto imajdan yola çıkarak yapılmıştır. Bu modelde sanatçının dikkatini çeken şey modelin sürekli olarak kendi otoportresini çekmesidir. Teknik olarak da çok geniş yüzey fırçaları ile skeç hazırlamadan çok anlık bir ifadeyle bitirilen bir eser olmuştur. Sanatta bir resmin bitme aşamasına gelmesi bir sorun olduğu gibi sanatçı içinde bu problem geçerli olmuştur. Eserlerinde bu bitiş plastik dengelerle birlikte resimde anlık ifade tamamlanmışsa resminin de bitiş olduğunu bizlere vurguluyor.

2.5. Nurettin AKKAYA

Nurettin Akkaya 1970 Çorum'da doğdu. 1991 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun oldu. 1997 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesinde yüksek lisansını tamamladı. Halen Samsun İlkadım Güzel Sanatlar Lisesi'nde resim öğretmeni olarak çalışmaktadır. Sanat yaşamı boyunca 21 kişisel sergi ve sanat fuarlarının yanı sıra birçok karma sergi ve etkinliklerde eserleri sergilendi. Çeşitli koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Hızla gelişen teknoloji ve onun getirdiği yaşam projesi içinde kendine yabancılaşan, çoğaldıkça yalnızlaşan insanın ruh durumlarını anlatan resimlerini yağlıboya tekniğinin olanaklarıyla anlatmaktadır. UPSD ve BRHD üyesi olan sanatçı, özel atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir (KK5, Isparta,2022).

Sanatçı, Sanayi devrimiyle başlayan ve globalleşme ile süregelen sosyolojik yaşantının sonucu olarak karşımıza çıkan insanın kendine yabancılaşması ve bu insanın hüznü, korku, yalnızlık, endişe gibi türlü ruhsal, psikolojik durumları tarihsel bir süreçle birleştirilip, güncel bir ifade ile plastik bir öğeye dönüşmüştür. Sanatçının eserlerindeki figürler, leke, benek, renk ve çizgilerle yarı soyutlanmış, deforme edilmiş olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Akkaya Pentür resminin olanakları müziksel bir ritimle yoğunlaşarak kompozisyonu meydana getirmektedir. Modern zamanın sürati karşısında imgenin bölünmesi, görüntülerin dejenere olması soyutlamayı da beraberinde getirmektedir.



Görsel 48. Nurettin Akkaya, İsimsiz, 180x240 cm, tuval üzerine yağlıboya

Türlü müzik aletlerini çalan figürlerin dizilişi Hititlerin Tanrıya ya da krala sunum seremonilerini anımsatmaktadır. Sanatçı müzik eşliğinde dans eden ve sunum yapan insanların bir tür esrimeyle kendi benliğinden geçme hallerinin dün olduğu gibi bugün de sanatın konusu olabildiğini vurgulamıştır. Eserlerde irdelenen konunun diğer sanatçılar tarafından da çalışıldığı düşünüldüğünde kimin neyi yaptığı değil de nasıl yaptığı incelenmektedir (KK5, Isparta,2022).



Görsel 49. Nurettin Akkaya, İsimsiz, 180x240 cm, tuval üzerine yağlıboya.

İnsan karakterini en iyi yansıtan araçlardan biri olan el yazısı aynı zamanda tarihsel sürece de bir gönderme yaparak -çivi yazısı, tablet vb.- kompozisyonda doku görevini üstlenmektedir. Ana Tanrıçaya ait bazı imgeler yazının içinde yer alarak inanç, iktidar, sosyolojik yapı konusunda izleyiciyi sorgulamaya yönlendirmektedir. Kullanılan yazının okunmasından daha çok görsel etkisi önemsenmiş ve plastik bir öge olarak düşünülmüştür. Çağımız insanının el yazısını neredeyse terk ederek elektronik yazıyı yaşamın merkezine koyması insani olandan uzaklaşması ve bireyin tekliğini ve özgünlüğünü yitirmesine yol açtığı düşünüldüğünde yabancılaşmanın farklı bir boyutu da ortaya çıkmaktadır. Bunu aşmanın en güzel yolu da sanattır (KK5, Isparta,2022).

2.6. İsmail HELVACI

İsmail Helvacı, lisans eğitimini Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Gülten İmamoğlu atölyesinde başarıyla tamamlamıştır. Mezuniyetinden sonraki yıllarda Gazi Üniversitesi “bilim ve sanatın teknoloji entegrasyonu üzerine disiplinler arası tezi” hem sanat hem de akademik hayata kazandırmıştır. Ayrıca Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesinde ikinci doktorasını yapmaktadır. Bu üniversitedeki eğitiminde ise “Savaşın sanat üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkilerinin epistemolojisi” üzerine eleştirel yazı ve akademik çalışmaları literatüre kazandırmış ve ilaveten bu konu üzerine uygulama çalışmaları yapmıştır. Sanatçı halen çalışmalarını kişisel atölyelerinde devam ettirmektedir. Sanatçı kimliğinin yanında “Quasimotho Art’ın” kurucusu olan Helvacı, Dr. Öğr. Üyesi olarak görev yapmaktadır (KK6, Isparta,2022).



Görsel 50. İsmail Helvacı, “SVCNDN21E” EXISTENTIAL Series 139x139cm MTOC, 2021.

Antik çağdaki mitlerin irdelenmesi ve klasik efsanevi olayların tanrısal ve kozmik biçimlerin ulu bakışlarının farklı düşüncelerini ortaya çıkarma amacıyla, görünen fakat var olmayan sezgileri veyahut duyguları ortaya çıkarmak ve bu durumla görünen soyutsal kavramların nesnel hissiyatlarını aktarmak fikrini

oluşmasının savunularındandır yani “dinginliğin ve sadeliğin devinimi”. Sanatçı, yaşamdaki tecrübelerin tüm sanatçılarda olduğu gibi orijinallığe veya özgünlüğüne katkı sağlayacağı görüşündedir. Her ne kadar böyle olsa da aynı durumda somut hareketlerin veya öz devinimli doğruların kabulünün ötekileştirilmesini meşru görmektedir. Bundan dolayı trajedi ve dramı bütün dönemlerin içinde yer aldığı görüşündedir. Bunların yanında hayat sürecince kökleşen ve hissedilen ya da en sık imaj kahramanlarını oluşturmakta olan bu trajedi ve dram kompozisyonlarının derinlerinde anlam kazanmasıyla imaj hareketlerine dönüşür. Yaşamın bir metafizik yönünün yanında bu durumun sürekli olarak hissediliyor olması ve bütün bağlamların bir çıktısında sanatın ve savaşın entelektüel davranışlarından uzak çocuk imajlarının bir yansıması olarak yansıması düşüncesindedir. Color Field’in “var olanın sıradanlığı sanata artık ne katabilirdi?” sorusu üzerinden soyut ekspresyonist hareketini benimseyerek çağdaş sanat yansımalarında yolunu belirlemektedir...



Görsel 51. İsmail Helvacı, “ROUSSE” EXISTENTIAL Series, 145x139 MTOC, 2022

Bunun yanında evren onun nesnel oluşumunu koruyan ve saygı ile davranan bir durumdayken maddeselliğin bir şekilde sonu olacağını düşünerek, süje ve objenin dram ve trajedisini eserlerinde bir şekilde sürekli olarak yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde ki bölge boyamaları ve kompozisyon düzenlemelerinde kullanılan imaj

yapılarının soyutlanması biçiminde özs l ve mistik bir tarzla buluşurken tahmin edilemeyen ve önceden anlamlandırılmayanı izleyicisine sunmayı hedeflemektedir (KK6, Isparta,2022).

2.7. Akdoğ n TOPAÇLIOĞLU

Akdoğ n Topa lioğlu 1959 yılında Ankara’da doğdu. 1983 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Ana Sanat dalından mezun oldu. Sanatçı, Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği ve Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği  yesi olup çalışmalarını Ankara’da kendi atölyesinde sürdürmektedir. Topa lioğlu 53 kişisel sergisinin yanında ulusal ve uluslararası birçok seçkin karma sergilerde yer almıştır (KK7, Isparta,2022).

Sanatçının eser üretme süreci sonsuz bir macerada gibidir. Anlık fırça darbeleriyle, boya ve renklerle, çizgilerle geçen süreçler Topa lioğlu’nun istediği şiirsel ve estetik duyguyu elde edene kadar sürer.



Görsel 52. Akdoğ n Topa lioğlu, isimsiz, 40x40, tuval üzerine akrilik boya, 2020

Sanatçı desen ve hareket ağırlıklı kiğ rlerin estetik ve duygu olarak kendisini bulabilmesini amaç edinmiştir. Bu sebeple sanatçının ele aldığı konuların başında kadın kiğ r  gelmiştir ve kadını sahip olduğu estetik varlığı ile tekrar çizgi ve desenlerde oluşturma kaygısı içindedir. Eser  retme sürecinde estetik ve biçimsel

kaygılar kadar renk ve desen, resimsel plastik değerler sanatçı için öncelik taşımıştır. Topaçlıoğlu, sanat anlayışının toplum için sanat anlayışından uzak, sanat için sanat anlayışına yakın olduğunu belirtmiştir (KK7, Isparta,2022).

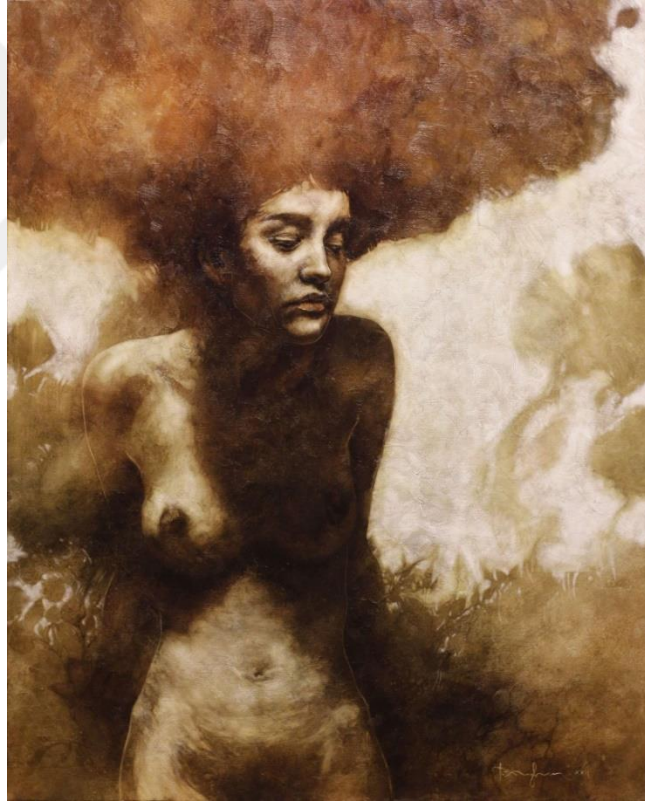


Görsel 53. Akdoğan Topaçlıoğlu, isimsiz, 50x60, tuval üzerine akrilik boya, 2020

Sanatçı eserlerin arka planındaki soyut ve dingin lekelerin ön kısmında kuvvetli bir etki ile öne çıkan kadın figürleri, keçiler, atlar ve diğer bütünleştirici öğeler ile soyut ve somut arasında bağ kurmuştur. Topaçlıoğlu'nun eserlerinde soyut mekânlarda, sıcak ve soğuk renk birlikteliklerinin lekesel ve çizgisel formlarda nasıl bütünleştiği açık bir şekilde görmek mümkündür. Sanatçı resimlerinde ki figürlerde neyi ön plana çıkarmak isterse yalnızca ortaya koymak, vurgulamak istediği öğelere yer verir. Sanatçı birçok eserinde detayları tamamıyla kaldırır veya silikleştirir. Topaçlıoğlu'nun lekeci ve figüratif tarzda resimlerinde vurgulamak istediği vazgeçilmez unsurların başında hareket ve duygu gelmektedir (KK7, Isparta,2022).

2.8. Talat AYHAN

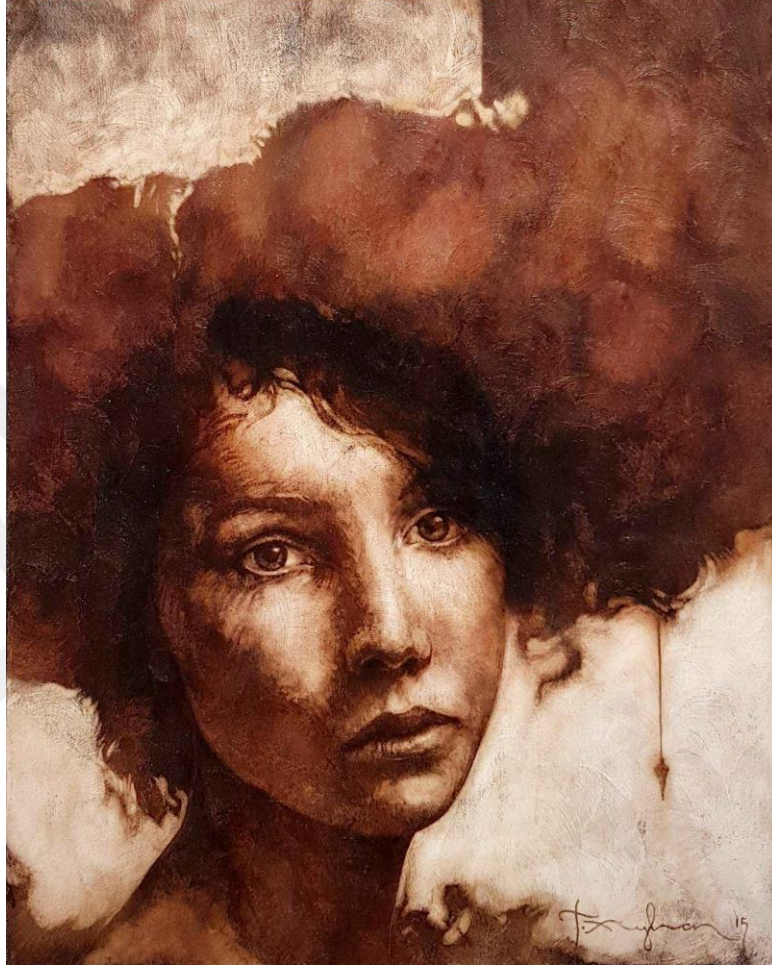
1974 yılında Samsun’da doğdu.1995 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu.1998 yılında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü’nde Sahne Ressamı olarak göreve başladı, 2005 yılında ise Baş Ressamlığa yükseldi. ”Midas’ın Kulakları” (opera), ”La Boheme” (opera), ”Coppelia” (bale), ”Eczacı” (operet), ”Bir Yaz Gecesi Rüyası”(MDT), ”Bir Tenor Aranıyor”(Operet),”Arda Boyları”(MDT), ”Cinderella” (MDT) gibi eserlerin dekor tasarımlarını gerçekleştirdi. 2000 yılında British Council, 2005 yılında Amerikan Kültür Derneği, 2014 ve 2017 yıllarında Galeri Soyut ’da açtığı kişisel sergilerin yanı sıra pek çok karma sergiye katıldı. Halen aynı kurumdaki görevine ve sanat alanındaki çalışmalarına Ankara’da devam etmektedir (KK8, Isparta, 2022).



Görsel 54. Talat Ayhan, isimsiz, 92x73 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2022

Sanatçı ağırlıklı olarak figüratif eserler üretmektedir. Ayhan’ının eserlerine bakıldığında tuval üzerine özel bir doku ve mürekkep ile sepya tonlarda kadın figürleri resmettiğini gözlemlemek mümkündür. Ayhan vermek istediği duyguyu kadın figürlerinin yüzlerinde ve duruş şekillerinde yakalamaya çalışır. Sanatçının ilk sergisi ”Hüzün Çağı” isimindedir ve sonraki sergilerinde de aynı tema üzerinden

devam etmiştir. “Bilgeliğin verdiği hüznün; ne kadar çok şey bilersen o kadar bilmediğini fark etmek gibi. Ben biliyorum diye değil, resimlerimdeki figürlerin bildiğini hayal ederek (ya da umut ederek.)” (KK8, Isparta, 2022).



Görsel 55. Talat Ayhan, isimsiz, 50x40 cm, tuval üzerine mürekkep, 2015

Sanatçı en son ürettiği resimlerinin bir köşesine şakül yerleştirir. Şakül Ayhan için evrensel doğrunun bir sembolüdür; dünyanın merkezine uzar hep, asla değişmez. İnsanoğlu baş edemeyeceği doğa kanunlarını anlam verilemeyen bir özgüvenle kendince yeniden yazmaya çalışırken, o olağanüstü mekanizmanın belki de en lüzumsuz parçası olduğunu fark etmeden ona hükmetmeye ve kendince yeniden düzenlemeye çalışırken oluşturduğu kargaşayı düşünün. İnanılan doğrular ise yer değiştirip durur hep. Talat Ayhan’ın anlatmak istediği de bu hayal kırıklığının ve acizliğin hüznü olmuştur. Sanatçı eserlerine isim vererek veya eserlerinin neyi ifade ettiğini anlatarak eserlerinin kısıtlanmaması görüşündedir. “Siz ne anlatmak

isterseniz isteyin, resmi duvara astığınızda siz yoksunuzdur artık; resim kendini, dolayısıyla onunla bağ kuran izleyiciyi ifade eder” (KK8, Isparta, 2022).

2.9. Mahir GÜVEN

1958 yılında İstanbul’da doğdu. 1976-1981 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki ismiyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi’nde öğrenim gördü. Rönesans resminden figürlerin de yer aldığı resimlerinde, Türkiye’de geleneksel kültürden batı kültürüne geçiş döneminin sorgulaması hissedilmektedir. Sanatçı resimlerinde eleştirel bir yöntem geliştirmekte ve toplumsal mesajlara öncelik vermektedir. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.



Görsel 56. Mahir Güven, Atölyede model, 90x90, tuval üzerine yağlı boya, 2018
(Yüksek, 2020:82)

Resimlerinde bir düşsel dünya yaratanlardan birisi de Mahir Güven’ dir (1958). Figür resminin tinsel boyutlarını araştırarak, tensel ve erotik izlenimler de duyumsatan sanatçı figürleri tuval yüzeyi üzerine istifleyerek üçgen kompozisyonlar oluşturmakta, tuvalin geri kalan kısmını geniş bir boşluk olarak bırakmaktadır. Kadın figürünün ağırlıklı olarak kullanıldığı bu resimlerde mitolojik çağrışımlara da yer vermekte, simgesel motiflerin dağılımı ve figür deformasyonları yapıtlara fantastik bir boyut

kazandırmaktadır. Her bir tuval sanatçının iç yaşantısının yansıdığı düşsel bir mekan işlevi görmektedir (Ersoy, 1998: 127).



Görsel 57. Mahir Güven, Atölyemde model, 90x60, tuval üzerine yağlı boya, 2018
(Yüksek, 2020:83)

Mahir Güven resimlerinde insanın yaşadıklarını, duygularını içselleştirerek ortaya koymuştur. Sanatçı kendi yaşam alanlarından biri olan atölyesinden yola çıkarak ürettiği eserlerde kurguları figüratif bir dille tuvaline aktarmıştır.

2.10. İrfan ÖNÜRMEN

1958 yılında Bursa’da doğmuştur. Önürmen ilk resim sergisini 1981 Bursa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtı ve aynı yıl İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Fakültesi’ne girdi. 1987 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü, Neşe Erdok Atölyesi’nden mezun oldu. Yurt içi ve dışında kişisel ve karma sergilere katılan sanatçının özgün stili niteliğindeki üretimlerinde

boyamalardan tül ve kağıt kolajlara, cut-out tekniğinden tül üzerine çizimlere kadar farklı yaklaşımlar görülür.



Görsel 58. İrfan Önürmen, Alkış, 82,68x107, tül ve tuval üzerine akrilik, 2018
(<https://www.c24gallery.com/irfan-onurmen>[10.05.2022])

İrfan Önürmen 1988 yılındaki ilk sergisinden günümüze kadar Türkiye’deki toplumsal katmanlar arasındaki tezatlıkların oluşturduğu hadiseleri konu eden eserler üretmiştir. Sanatçının resimlerine ilk bakıldığında tek başlarına bir hikâye anlatmıyor gibi görünebilirler fakat eserler bir araya geldiklerinde olağanüstü dramatik bir etki yaratırlar. Bu eserlerde birbirlerinden iyice soyutlaşmış olan insanların, içe kapanmalar ve parçalanmaların üstüne oluşturulmuş bir kolaj ortamında, karşı koyamayacakları üstesinden gelemeyecekleri bir yalnızlığın içinde olmaları vurgulanmıştır. Sanatçının dergi ve gazetelerden kesip çıkardığı parçaları birleştirerek meydana getirmeye çalıştığı yapı, etrafında gözlemlediği bölünmüşlük, dağılma, pislenme ve karmaşıklığın yansımasıdır. Kadın vücudunun alınıp satılabilirliği üzerine hayat inşa edenler, kazanç nesnesi olarak görülen hayat kadınları ve para ile doyum elde etmeye çalışan erkekler, bütün içinde ayrıntı ancak eş zamanlı olarak bütünü ortaya çıkaran sıradan kişilere dönüşür onun resimlerinde (Çalıkoglu, 1999: 68).



Görsel 59. İrfan Önürmen, Odada, 175x210cm, tuval üzerine karışık teknik, 2002
(Yüksek, 2020:80)

Önürmen'in eserleri bazen şiirsel bazense sert bir ifade dili ile örülmüştür. Sanatçının genel olarak eserlerine bakıldığında insan figürüne ağırlık verdiği görülmüştür.

Odada isimli bu eser, sanatçının tül ve kumaşla gerçekleştirdiği en yetkin çalışmalarından biridir. Farklı derinlik katmanlarıyla üç boyutlu bir yanılsama yaratan sanatçı, yarattığı donuk atmosferle iki insan arasındaki ilişkiye dramatik bir hava katar. Siyah beyaz bir televizyon ekranını andıran düzenleme, farklı bakış açılarıyla çoğalan bir derinlik yanılsaması oluşturur (Yüksek, 2020:80).

2.11. Mustafa ÖZEL

1961 yılında Bilecik, Yenipazar'da doğdu. 1984 yılında Marmara Üniversitesi AEF Resim bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Maltepe'de atölyesini açtı. 1985'ten 1996 yılına kadar yedi kişisel sergi açtı. Karma sergilere katıldı. 1988 yılında Bandırma Kuş Cenneti Resim Yarışması'nda üçüncülük ödülü, 1990 Türkiye Jokey Kulübü Resim Yarışması'nda mansiyon ödülü, 1996 Adana Çimento Sanayi Resim Yarışması'nda birincilik ödülü kazandı.



Görsel 60. Mustafa Özel, Elvira, 85x118cm, tuval üzerine yağlı boya, 2012

(<http://www.mustafaozel.com.tr/>[11.05.2022])

Sanatçı eserlerinde hayata uyumunu kaybetmiş, direnen, acı çeken ve acıya karşı direnen bedenleri resmetmiştir. Eserlerinde resmettiği karakterlerin haricinde, insanın duygusal ve mental durumlarını da aktaran Özel'in eserlerinde, kişinin ruhsal çöküşünün insan vücuduna aksettiğini görmek mümkün olmuştur.



Görsel 61. Mustafa Özel, Beyza, 27x22cm, tuval üzerine yağlı boya, 2017

(Çoşar, 2020:59)

Mustafa Özel'in resimlerinin merkezinde çoklu veya tek figür bulunur. Çoğunlukla ufuk çizgisine konumlandığı figürlerde arka plan tek bir tonun koyulu veya açıkla kullanılmasından oluşur, figürün bulunduğu mekan ile ilgili herhangi bir ipucu ortaya konulmamıştır.

...Mustafa Özel'in resmini ayrıcalıklı kılan en temel unsur, bir tür olumsuzlama mantığının sahnesi olan mekandır. Genelde iç mekan etkileriyle ortaya çıkan bu tasarım, tüm donanımıyla soğuk, ürkütücü ve yabansı bir atmosferin taşıyıcı olan bir fonudur aynı zamanda. ...Özel'in büyük işçilik ve 86 özenle kotarmaya çalıştığı mekânsal imgeler, gerçek yaşamsal enerji ve hareket gücünden yoksundurlar. Bir bakıma dış dünyadan kopuşa işaret eden ve üslubun amacı haline getirilmiş bu yanılsama, bir oyun olmaktan çıkarak trajik ve o ölçüde derin bir anlamın kurgusunu oluşturmaktadır sonuçta. Lucien Freud' un boyama-biçimleme yaklaşımını anımsatan bir benzerlik ilişkisinden söz edilebilir burada. Ancak üslubal nitelikler adına kendi ilkeleri üzerine yapılanmış bir aidiyet olgusunu da ayrıcalıklı kılmak gerekir (Sağlam,1998 'den akt. Yüksek, 2020:86).

2.12. Mustafa AYAZ

1938 yılında Trabzon’da doğdu. 1963 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü bitirdi. 1966’ da aynı kurumda asistan olarak çalışmaya başladı. 1985-87 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde görev yaptı ve oradan emekli oldu. 1987 yılında profesör olan Mustafa Ayaz, aynı yıl Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne atandı. 1988 yılı başında bu görevinden de ayrılan sanatçı serbest çalışmakta ve Ankara’da yaşamaktadır. Birçok kişisel sergi açtı. Hindistan, Kuveyt, Mısır, Romanya, Bulgaristan, Polonya, Belçika, Fransa, ABD, İngiltere, Cezayir ve Almanya gibi pek çok ülkede karma sergi ve bienallere katılan sanatçının üç yüzden fazla yapıtı yabancı ülke koleksiyonlarında, üç bine yakını da yerli koleksiyonlarda bulunmaktadır.



Görsel 62. Mustafa Ayaz, 45x55 cm, isimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 2001

([https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/\[13.05.2022\]](https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/[13.05.2022]))

Sanatçının öğrencilik zamanlarında ki soyut eserleri zamanla figüratif eserlere yerini bırakmıştır. Ayaz’ın sonraki figüratif eserlerinde yoğunlaştığı konu daima kadın olmuş olup, kadın figürü sanatçının sanatı ile bir bütün hale gelmiştir. Mustafa Ayaz’ın sanatı ile ilişki pek çok röportaj ve yazının başlığında Ayaz’ın kadın temasına atıfta bulunulur (Gençaydın, 2009: 54). Sanatçı kadın figürünün tarih

boyunca değer görmesinde önemli olduğunu ve estetik açıdan kadın bedenini kullanmak istediği belirtir. Kadın bedeninde ki estetiği bulmaya çalışan ressam olarak kendini betimleyen sanatçı şunları söyler:

Kadın benim vazgeçemediğim bir konu. Kadının duruşunu seviyor, resmimde yer almasını istiyorum. Bu acayip bir duygu. Kadın vazgeçmeyeceğim bir konu. Bazen kendimi zorluyorum ama bana çok sıradan geliyor manzara resmi yapmak. Ben ağaçlarla konuşamıyorum ama yaptığım kadın resimleriyle konuşuyorum (Kahramankaptan, 2001:37).



Görsel 63. Mustafa Ayaz, isimsiz, 70x80 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2006
([https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/\[13.05.2022\]](https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/[13.05.2022]))

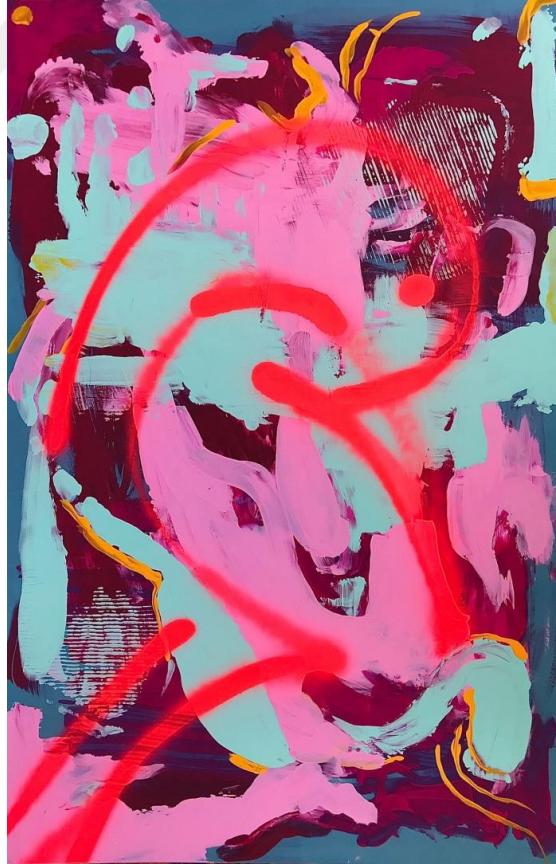
Sanatçının yapıtlarının ayırt edici özelliği başköşeye konumlandığı kadın figürleri olmuştur. Kadın figürünü resimsel ve estetik forma daha müsait bulan Ayaz'ın tuvale aktardığı kadınlar, sanatsal açıdan doğadaki kadınlara bakışının bir çözümlemesi ve analizi olarak görülmüştür. Kendine has yorumlama tarzıyla kadınları resmeden Ayaz için kadının dış görüntüsünden ziyade kadın bedeninin ele alınış tarzı ve özgün bir şekilde tasvir edilmesi önemli olmuştur (Aslan, 2019:74).

III. BÖLÜM

3. UYGULAMA ESERLERDE KADIN İMGESİ

3.1. Apofeni

Kadın belirlenmiş faktörlerin üst üste binmiş sembolik yönlerin oluşabileceği büyük bir kaosu arketipik bir görüntüsünün yansımasıdır. Kadın olguları yüzyıllar boyunca farklılık göstermiştir. Kadın için tarih süresince farklı tanımlar ve sıfatlar yapılmıştır. Kadına değerler, din ve yasalara göre şekil alan rollerle verilmiştir. Bazen değersiz bir varlık olarak görüp dışlanmış olsalar da tanrıça olarak görülüp tapınılmıştır. “Apofeni” isimli seride kadın ruhunun mutlak özgürlüğü ilke edinilmiştir. Zihinsel imgeler ve gerçekliğin imgeleri karşılaştırıldığında da gerçeklik yoruma açık olduğu için sanat eseri, izleyicinin görebileceği semboller ile değil, onun geri planında anlamsal bir bütünlük aramasıyla ortaya çıkmaktadır. Algılarımızı değiştirerek gerçeklikten uzaklaşarak “Apofeni” denilen yanılsamayla eserlerde oluşturulan imgelerin algılayabilmesiyle değer kazanır.



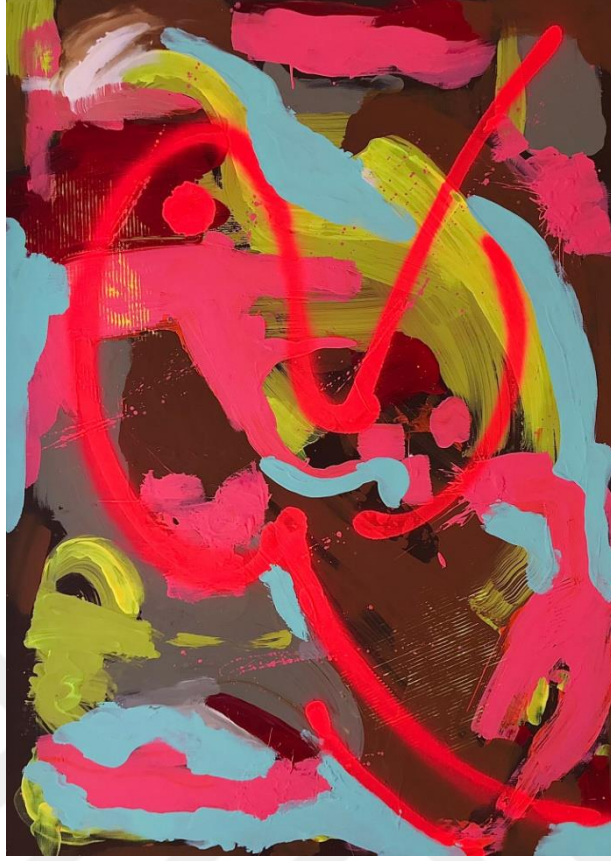
Görsel 64. Merve Yılmaz, Apofeni 1, 44x67 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022

Apofeni 1 isimli eser 2022 yılında kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. 44x67 boyutunda olan bu çalışma da yüzey leke blokları ile bölünerek bütünsellik oluşturulmuştur. Resmin geneline bakıldığında sıcak ve soğuk renkler hemen hemen eşit oranda kullanılmıştır. Bu eşitlik, kadının toplum içinde ki özgürleşmesini vurgulamıştır. Resmin merkezinde fosforlu kırmızı ile görünenin dışında bilinçaltına yansıyan kadın imgelemiştir. Bu imge seyirci için yoruma açık olup, soyut bir anlatımla betimlenmiştir. Eserin sağ üst ve sol aşağı kısmında ızgara şeklindeki dokular kadının her zaman toplum içinde kısıtlanmasını ve kadına dayatılan sorumlulukları yansıtmaktadır ve bu kısıtlanmanın üzerinde fosforlu renkle belirtilen kadın imgesi tüm engellere meydan okurcasına leke bloklarının üzerinde gezinmektedir.



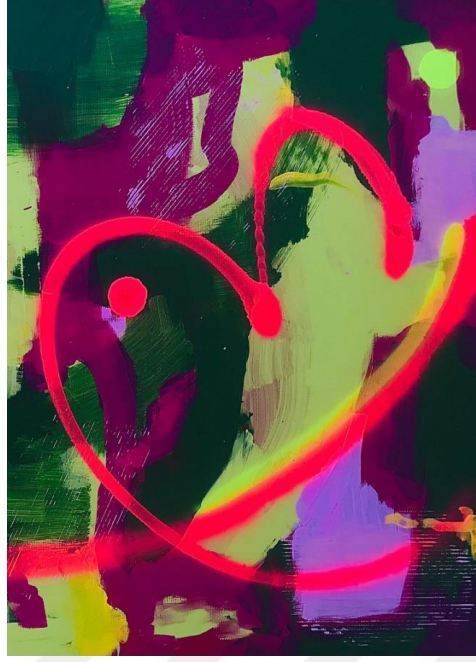
Görsel 65. Merve Yılmaz, Apofeni 2, 45x68, kağıt üzerine karışık teknik, 2022

Apofeni 2 isimli eser 2022 yılında kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. 45x68 boyutunda olan bu eserin bütününde artistik fırça darbeleri ile ritimsel bir hareket kazandırılmıştır. Eserde koyu zemin üzerinde anlık fırça darbeleri kadının içsel yaşantısındaki karmaşık duygularını ve bu duygular içerisinde sıyrılıp kendi benliğini bulma çabasını yansıtılmıştır. Eserin merkezinde fosforlu kırmızı ile belirtilen imgede ki nokta kadın memesini temsil etmiştir ve kadın eserin merkez noktasında olduğu gibi hayatın içinde de her zaman merkez noktada olacağı vurgulanmak istenmiştir.



Görsel 66. Merve Yılmaz, Apofeni 3, 50x70 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022

Apofeni 3 isimli eser 2022 yılında kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. 50x70 boyutlarında olan bu eser soyut dışavurumcu tarzda resmedilmiştir. Resmin sol alt kısmında sarı renkte belli belirsiz soyut bir yüz resmedilmiş ve resmin dışına bakmasıyla birlikte dışadönüklük duygusu verilmiştir. Resimde pembe lekeler ve benekler kadını temsil etmiş olup eserin tamamında gezinmektedir. Mavi renk bölmeleri kadının kararlılığı ve yaşama olan bağlılığını nitelemektedir. Eserin geneline bakıldığında eser orta renk tonlarında resmedilmiştir.



Görsel 67. Merve Yılmaz, Apofeni 4, 36x51 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022

Apofeni 4 isimli eser 2022 yılında kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eserde ki renklerin koyu tutulması önyargı ve karamsarlık duygusunu nitelemiştir. Her renk eser üzerinde gezinmektedir ve eserin merkezinde bu serinin devamında da resmedildiği gibi kırmızı renkle kadın memesi yani kadın imgesini gözlemlemek mümkündür.



Görsel 68. Merve Yılmaz, Apofeni 5, 41x60 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2022

3.2. Metamorfoz

Kadının kendi varlığını kazanabilmesi için özünde ki dişiliğı fark etmesi ve bunu ifade edebilecek bir metafor ihtiyacından kaynaklı “Metamorfoz” adlı eser serisin de kadın kendi başkalaşımının tanrıçası olmuştur. Öz kimliğinde ki bütünlük arayışı olarak tanımladığı arketiplerin karakteristik imgeleri resimlerde başkalaşıma uğrayarak renkler ve dokular ile gösterilmiştir. Bilinçaltımızda ki başkalaşma sürecimiz mutlak olmayan bir gerçeklikle sunulabilmesine olanak sağlayan bu soyut eserler gerçeklik algısını değiştirerek kadın imgelerinin kullanılabilmesi, izleyicinin karşısında durduğu eserde kişisel yorumlar ekleyebilmesi önemli bir rol olmuştur.



Görsel 69. Merve Yılmaz, Metamorfoz 1, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021

Metamorfoz 1 isimli eser 2021 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eser konu olarak kadının zaman içinde dönüşüm ve değişimlerini yansıtır. Eserdeki sarı renk rahatsızlığı, yorgunluğu ve çökmüş bir ruh halini betimler. Mavi renk ise sarı renge tam zıt bir düşünce olarak dinginliği, huzuru imgeler. Siyahla belirtilen imgeler ise kadının dönüşüm sürecindeki gücünü ve dayanıklılığını ifade etmiştir



Görsel 70. Merve Yılmaz, Metamorfoz 2, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021

Metamorfoz 2 isimli eser 2021 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eserde genelinde kalın bir tabaka halinde alçı kabartmaları görünür ve resmin üst kısmında bulunan alçı dokuları şekil itibariyle kadının bazı durumlarda yırtıcı ve sert tavrıyla ayakta kalabilmesini, içindeki zayıf duyguları asi davranış tutumları ile bastırma gayretini imgelemiştir. Resimde göze çarpan mor renkler kadının geçmişten günümüze doğurgan bir canlı olarak sonsuzluğunu vurgulamıştır. Sarı ile kadının dikkat çekiciliği, önemi betimlenmiştir.



Görsel 71. Merve Yılmaz, Metamorfoz 3, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021

Metamorfoz 3 isimli eser 2021 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eserin merkezinde üç tane kadın figürü kırmızı renk ile gösterilmiştir ve kadın figürleri birbirlerine dönük bir şekilde resmedilerek kadının içindeki annelik, eş ve kariyer gibi farklı duygulara atıfta bulunulmuştur. Canlı renkler ile eserin dinamizmi sağlanmıştır.



Görsel 72. Merve Yılmaz, Metamorfoz 4, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021

Metamorfoz 4 isimli eser 2021 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eserin merkezinde bulunan dairesel hareket dönüşüm sürecini, geçişleri ve katmanları temsil etmiştir. Dairesel hareketin çevresindeki renk ve lekeler dönüşüm sürecine etki eden, karışan ve bazen engelleyen unsurlar olarak anlam yüklenmiştir.



Görsel 73. Merve Yılmaz, Metamorfoz 5, 40x50, tuval üzerine karışık teknik, 2021

Metamorfoz 4 isimli eser 2021 yılında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eser üzerindeki beyaz dokular saflığı ve temizliği temsil etmiştir. Kahverengi ve turuncu lekeler kadının bereketin getiricisi ve doğurganlığın temsili inancına yönelik işlenmiştir. Eser içinde siyah renklerle belirtilen benek ve lekeler ise kadın imgesi olarak resme aktarılmıştır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yüzbinlerce yıllık tarih süreci boyunca sanatçıların kadın bedenine yüklediği anlamlar toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık göstermiştir. Sanatçının bakış açısını şekillendiren bireysel faktörler ile birlikte toplumsal dinamiklerin de sanata konu edilen kadın imgesini çeşitlendirdiği görülmüştür. Bu çalışmada çağdaş Türk resim sanatında kadın imgesi yorumları incelenmiştir.

Toplum içerisinde sanata ve kadına gösterilen değer çağdaşlaşmanın bir ölçütü olarak kabul edilir. Kadın imgesi günümüz Türk resim sanatında da sanatsal, tarihsel, toplumsal ve estetik bir form olarak sanatçıların ürettikleri eserlere yansımıştır. Sanatçılar eserlerinde güncel ve sanatsal kadın imgelerini bu doğrultuda kullanmaya devam etmektedirler.

Bu araştırma kapsamında ele alınan 2000 sonrası dönemde seçilen Türk sanatçıların kadın imgesini konu edindikleri çalışmalar dönemin sanat anlayışının etkisinde betimlenmiştir. Seçilen sanatçıların ikişer çalışmasına yer verilerek altı sanatçının eserleri çözümlenmiştir. Zeynep Akgün'ün yapmış olduğu çalışmalarda eserlerin plastik bir estetikle oluşturulduğu ve temelde kadının sıkışmış, arada kalmış ve tezahür edilememiş durumlarını çarpıcı ve realist bir üslupla ortaya koyduğu görülmüştür. Realist bir üslupla ele aldığı resimlerinde ironik kompozisyonlar kurgulayarak, neredeyse sürreal görseller yaratmıştır. Erdinç Babat'ın eserlerinde lirik bir anlatım biçimi benimsemiştir. Daha eski çalışmalarında kullandığı geometrik soyut dilini bir kenara itmemiş, daha sonraki zamanlarda izlenimleriyle birlikte, zihinsel kurgusuyla ulaşmış olduğu figür soyutlamalarında da benzer anlayışla arka planlarını biçimlendirmeye başlayıp yeni resimlerinin bünyesine katmıştır. Seldem Oskay'ın ilk profesyonel eserlerinde siyah ve beyaza ağırlık vermiştir. Gözleri tuval üzerindeki dünyaya alıştıkça renkleri daha cesur kullanmaya başladığını ifade etmiştir. Atık kağıtlara ve kitap sayfalarına sıra dışı bir formda hayat vermeye çalışmıştır. Bahri Genç'in Son zamanlarda ki eserlerini yoğunlaştırdığı konu alanı kadın portresi olmuştur. Sanatçı genellikle yüz ifadesinde ki anlam derinliğini soyutlayarak metaforlar ile saydam anlam katmanlarını oluşturmuştur. İfadeyi yeteneğini kuvvetlendirmek adına spatüller ve geniş fırça kullanarak yeni bir yöntem meydana getirmiştir. Nurettin Akkaya'nın eserlerinde pentür resminin olanakları

müziksel bir ritimle yoğunlaşarak kompozisyonu oluşturmuştur. Modern zamanın hızı karşısında imgenin parçalanması, görüntülerin deforme olması soyutlamayı da beraberinde getirmiştir. İsmail Helvacı, soyut ekspresyonist hareketini benimseyerek kadın imgesini eserlerine bu tarzda aktarmıştır. Sanatçı maddeselliğin bir şekilde sonu olacağını düşünerek, süje ve objenin dram ve trajedisini eserlerinde sürekli olarak yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde ki bölge boyamaları ve kompozisyon düzenlemelerinde kullanılan imaj yapılarının soyutlanması biçiminde özsel ve mistik bir tarzla buluşurken tahmin edilemeyen ve önceden anlamlandırılmayanı izleyicisine sunmayı hedeflemektedir. Akdoğan Topaçlıoğlu, desen ve hareket ağırlıklı figürlerin estetik ve duygu olarak kendisini bulabilmesini amaç edinmiştir. Bu sebeple sanatçının ele aldığı konuların başında kadın figürü gelmiştir ve kadını sahip olduğu estetik varlığı ile tekrar çizgi ve desenlerde oluşturma kaygısı içindedir. Talat Ayhan, ağırlıklı olarak figüratif eserler üretmektedir. Sanatçı vermek istediği duyguyu kadın figürlerinin yüzlerinde ve duruş şekillerinde yakalamaya çalışır. Mahir Güven, resimlerinde insanın yaşadıklarını, duygularını içselleştirerek ortaya koymuştur. Sanatçı kendi yaşam alanlarından biri olan atölyesinden yola çıkarak ürettiği eserlerde kurguları figüratif bir dille tuvaline aktarmıştır. İrfan Önürmen 1988 yılındaki ilk sergisinden günümüze kadar Türkiye'deki toplumsal katmanlar arasındaki tezatlıkların oluşturduğu hadiseleri konu eden eserler üretmiştir. Sanatçının genel olarak eserlerine bakıldığında insan figürüne ağırlık verdiği görülmüştür. Mustafa Özel eserlerinde hayata uyumunu kaybetmiş, direnen, acı çeken ve acıya karşı direnen bedenleri resmetmiştir. Eserlerinde resmettiği karakterlerin haricinde, insanın duygusal ve mental durumlarını da aktaran Özel'in eserlerinde, kişinin ruhsal çöküşünün insan vücuduna aksettiğini görmek mümkün olmuştur. Mustafa Ayaz'ın yapıtlarının ayırt edici özelliği başköşeye konumlandığı kadın figürleri olmuştur. Kadın figürünü resimsel ve estetik forma daha müsait bulan Ayaz'ın tuvale aktardığı kadınlar, sanatsal açıdan doğadaki kadınlara bakışının bir çözümlemesi ve analizi olarak görülmüştür.

2000 sonrası Türk resim sanatında estetik bir form olarak tercih edilen kadın imgesini konu edinen sanatçıların eser çözümlemeleri sonucunda Çağlar boyu değişerek tasvir edilen kadın imgesini günümüz sanatına uyarlayarak kendi öznel yorumlarını eserlerine aktarmışlardır. Kadın olgusuna imgesel olarak çok fazla anlam

yüklense de kadının güzelliği, akılda kalıcı formu pek çok sanatçının estetik bir kaygıyla bu formu tercih etmesinde etken olmuştur. Kadın figürün çağlar boyu her zaman sanat ile iç içe olmuştur. Kadın bedeni, anatomisi sanat eğitimde önemli bir yer kaplar ve akademik ustalığın belirtisi olarak belirtilir. Sadece sanat değil sanat eğitiminde de kadın her zaman var olmuş ve var olacak bir unsur olarak öngörülmektedir. Bu bağlamda incelenen ve çözümlenen eserler sonucunda kadın imgesinin geçmişten günümüze her zaman vazgeçilemez bir konu olduğunu ve eserlerde daima var olacağını görölmüştür.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Başkan, S. (1989). **Türk Ressamları Dizisi:I**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Başkan, S. (1991). **On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Berger, J. (2018). **Görme Biçimleri**, Metis yayınları, İstanbul
- Bozkurt, N. (2013). **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sentez Yayıncılık, Ankara
- Cengiz, M. (2014). **İmge Nedir**, Şiirden Yayıncılık, İstanbul.
- Cevizci, A. (2003). **Felsefe Terimler Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul
- Cevizci, A. (2015). **Felsefe Sözlüğü**, Say Yayınları, İstanbul.
- Çalıköğlu, L. (1999). **Bir Gövde Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir/İrfan Önürmen**, Martı Matbaacılık
- Demir, E. (2012). **Estetik**, Orion Kitapevi, Ankara.
- Ersoy, A. (1998). **Günümüz Türk resim sanatı (1950 den 2000 e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Gençaydın, Zafer. (2009). **Mustafa Ayaz**, Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı, Ankara
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, Ü. H., (2003). **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Hançerlioğlu, O. (2010). **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Hobbes, T. (2007). **LEVIATHAN**, Lim, S. (çev.), Yapı Kredi Yayınları (Aralık 1993), İstanbul.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). **Resmigeçit Ressam Söyleşileri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Pelvanoğlu, B. (2007). **Hale Asaf Türk Resim Sanatında bir dönüm noktası**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul
- Sağlam, M. (2004). **Sanat Koleksiyonu**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara

MAKALELER

- Açan, Ö., & Aygenç, E. (2015). Postmodern Dönemde Venüs'ün Sanat Objesi Olarak Kullanımı, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**, 239. http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/111119512017__1968805194b.pdf#page=16
- Altuner, H. (2007). Türkiye'de sanat tarihi ve Cumhuriyet'ten günümüze sanat tarihi eğitimi. **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 6(2), 156-167. <https://www.acarindex.com/pdfler/acarindex-6092-7229.pdf>
- Apostolos, D. (2005). İtalyan Rönesans Sanatında Kadın. Çev. Elif Öztarhan, **P Dergisi**. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/716824>
- Avcı Y. (2007). Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi, **Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM**, 21(21), 1-18. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/114056>
- Bayav, D. (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 11(2), 105-122. <https://dergipark.org.tr/en/pub/trakyasobed/issue/30226/326375>
- Cezar, M. (1990). Osman Hamdi Çok Yönlü Bir Kültür ve Sanat Adamıydı, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, 119, 7. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/659181>
- Çevik, S. (2018). Resim Sanatında Kadın Ve Balkan İzleri: Eren Eyüboğlu, **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi**, (40), 218-230. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=782299>
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili, **Moment Dergi**, 2(2), 59-79. <https://dergipark.org.tr/en/pub/moment/issue/36281/409662>
- Gümüşer, T. (2013). **Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın İmgelemi**, *Woman Imagery In The Miniature Craft Of The Ottomans*. Uhabab, 16. <https://www.guvenplus.com.tr/imagesbuyuk/UHBAB-6.pdf#page=21>
- Işıkören, N. D. (2015). Kadın İmgesi Ve Tarih Boyu Değişimi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, (16), 115-131. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanativetasarim/issue/20667/220473>
- İskender, K (1988). Türk Resminin Dünyü, Bugünü ve Geleceği. **Gergedan Dergisi**, (s. 16-18). <https://gergedan.press/>
- Kaymakçı, G. N. (2021). Turgut Zaim'in Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme . **Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)** , 7 (15) , 213-238.DOI:10.25306/skad.992340. <https://dergipark.org.tr/en/pub/skad/issue/65831/992340>

- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk resminin ve toplum hayatının değişim göstergesi olarak kadın, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, (19), 103-121.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/317174>
- Kürkçüoğlu, F (2002). 1870'ler Türkiye'sinde Modern Bir Zevk/Deniz Hamamı, **Popüler Tarih Dergisi**, Ağustos sayı:24.
file:///C:/Users/Win7/Documents/Downloads/24%20Pop%C3%BCler%20Tarih%20Ağustos%202002%20Sayı%2024.pdf
- Okan, B. (2020). Sanatta Ana Tanrıça İmgesi ve Günümüzdeki Dönüşümü: Bir İmgenin Evrimi, **Sanat-Tasarım Dergisi**, (11), 41-51.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/marustd/issue/58056/835951>
- Osma, K. (2006). Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi. **CÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, C, 30, 94.
<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/1364.pdf>
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı Ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. **Sanat Ve Tasarım Dergisi**, 1(1), 117-134.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220458>
- Söylemez, M (2011). Feminist Sanatı Ve Yapı Söküm Kadın İmgeleri, **Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**,
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/411146>
- Suat, R. & Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem . **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi** , 2 (1) , 64-69. Retrieved from
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/balikesirnef/issue/3366/46485>.

SÖZLÜK

TDK, (1998). **Türkçe Sözlük**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

TEZLER

- Anlamaz, E. (2020). **Soyut heykelde imge ve imgelem**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aslan, B. N. (2019). **1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Bir Form Olarak Kadın İmgesi Yorumları**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beyazıt, S. (2021). **Çağdaş Sanat Sürecinde Eril İktidarın Sanat Yaratımında Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çağlıyan, S. (2010). **1970 sonrası Türk resim sanatında insan figürünün tematik bağlamda değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dağ, H. (2019). **Resim sanatında popüler kültür getirilerinin kadın bedeni üzerinden temsili**, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Dolaş, H. (2010). **İmgenin modernizm ve postmodernizm bağlamında değişim sürecinin resim sanatı üzerinden incelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Garcia, S. (2018). **Türk çağdaş resim sanatı ve özgün baskı eserlerinde kadın imgesi** Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günay, E. (2011). **Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki yeri**, Yüksek Lisans Tezi, Burdur, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçüköner, M. (2004) **İmge ve Çoğaltma**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mercan, A. (2018). **Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel**, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özensoy, E. (2017). **Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Serdar, B (2009). **Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıklar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya, Trakya Üniversitesi.
- Tekinel, T. (2007). **Türk Resim Sanatında Çıplak**, Yüksek Lisans Tezi, Edirne Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksek, Ö. (2020). **Cumhuriyetin ilanından günümüzde Türk resiminde kadın imgesi ve biçimsel yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ, Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İTERNET KAYNAKLARI

Resim Sanatı'nın bir diğeri başyapıtı; Çıplak & Giyinik Maya, (2017).
<https://mozartcultures.com/resim-sanatinin-bir-diger-basyapti-cioplak-giyinik-maya/> (19.02.2021)

Figüratif Ekspresyonlar, (2021).
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120821-f6c85f59-00be-4f9b-b905-33eeee6c3dd9.pdf> (14.01.2022)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Gombrich, E. H. (2016). **Sanatın Öyküsü**, cep boy 1. basım, Remzi Kitapevi, İstanbul: 223.

Görsel 2: <https://www.tarihlisanat.com/samanizm/> (14.01.2021).

Görsel 3: <https://yelkenokulu.com/meteoroloji-bilgileri/simsek-yildirim-nasil-olusur/> (16.01.2021).

Görsel 4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Oturmu%C5%9F_Tanr%C4%B1%C3%A7a (25.01.2021).

Görsel 5: Üstünipek, M. ve Üstünipek Ş. (2012). **Sanat Tarihine Giriş**, 1. Basım, Artes Yayınları, İstanbul: 12.

Görsel 6: <https://www.nkfu.com/ayasofya-mozaiiklerinin-ozellikleri-anlamlari-nelerdir-hakkinda-bilgiler/> (26.01.2021).

Görsel 7: Gombrich, E. H. (2016). **Sanatın Öyküsü**, cep boy 1. basım, Remzi Kitapevi, İstanbul: 172.

Görsel 8: Krausse A. C. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, İstanbul: 19.

Görsel 9: Spence, D. (2015). **Manet**, 3. Basım, Beta Yayıncılık, İstanbul: 18.

Görsel 10: Krausse, A. C. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, İstanbul: 55.

Görsel 11: <https://www.tarihnotlari.com/francisco-goya/goya-giyinik-maya/> (11.03.2021).

Görsel 12: Şentürk, L. V. (2012). **Analitik Resim Çözümlemeleri**, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul:180.

Görsel 13: Spence, D. (2015). **Cezanne**, 2. Basım, Beta Yayıncılık, İstanbul:27.

Görsel 14: Spence, D. (2012). **Picasso**, 2. Basım, Koleksiyon Yayıncılık, İstanbul:17.

- Görsel 15: (<https://minyatursanati.tumblr.com/post/102887897348/dancing-girl-levni-topkapi-palace-museum>) (06.08.2021).
- Görsel 16: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-gezintide-kadinlar-11156/> (28.08.2021).
- Görsel 17: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-haremde-9737/> (10.09.2021).
- Görsel 18: <https://www.tarihlisanat.com/sehzade-abdulgadir-efendi-beethoven/> (21.09.2021).
- Görsel 19: https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Goethe (03.10.2021).
- Görsel 20: <https://twitter.com/oart7218/status/1135150031902842881?lang=ar> (09.10.2021).
- Görsel 21: <https://twitter.com/nka979/status/1135150031902842881?lang=ar> (15.11.2021).
- Görsel 22: Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:121.
- Görsel 23: Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:116.
- Görsel 24: <http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/> (23.12.2021).
- Görsel 25: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=326 (07.01.2022).
- Görsel 26: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=326 (08.01.2022).
- Görsel 27: <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120821-f6c85f59-00be-4f9b-b905-33eeee6c3dd9.pdf> (14.01.2022).
- Görsel 28: <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120821-f6c85f59-00be-4f9b-b905-33eeee6c3dd9.pdf> (14.01.2022).
- Görsel 29: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/> (25.01.2022).
- Görsel 30: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/> (25.01.2022).

- Görsel 31: <https://docplayer.biz.tr/222582608-Erciyes-in-unutulmus-ressami-halit-doral.html> (25.01.2022).
- Görsel 32: Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:138.
- Görsel 33: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> (04.02.2022).
- Görsel 34: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46 (08.02.2022).
- Görsel 35: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46 (08.02.2022).
- Görsel 36: Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:128.
- Görsel 37: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> (16.02.2022).
- Görsel 38: <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-075/> (19.02.2022).
- Görsel 39: <http://www.nuriiyem.com/eser/s130-016/> (21.03.2022).
- Görsel 40: Akgün, Zeynep. 47. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (22.03.2022).
- Görsel 41: Akgün, Zeynep. 47. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (22.03.2022).
- Görsel 42: KK2- Babat, Erdinç. 45. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (01.04.2022).
- Görsel 43: KK2- Babat, Erdinç. 45. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (01.04.2022).
- Görsel 44: KK3- Oskay, Seldem. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (15.04.2022).
- Görsel 45: KK3- Oskay, Seldem. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (15.04.2022).
- Görsel 46: KK4- Genç, Bahri. 59. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).
- Görsel 47: KK4- Genç, Bahri. 59. Sanatçı. **“Kadın İmgesi”** konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).

Görsel 48: KK5- Akkaya, Nurettin. 52. M.E.B Resim Öğretmeni. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).

Görsel 49: KK5- Akkaya, Nurettin. 52. M.E.B Resim Öğretmeni. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).

Görsel 50: KK6- Helvacı, İsmail. 40. Dr. Öğr. Üyesi. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (28.04.2022).

Görsel 51: KK6- Helvacı, İsmail. 40. Dr. Öğr. Üyesi. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (28.04.2022).

Görsel 52: KK7- Topaçlıoğlu, Akdoğan. 63. Sanatçı. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (06.05.2022).

Görsel 53: KK7- Topaçlıoğlu, Akdoğan. 63. Sanatçı. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (06.05.2022).

Görsel 54: KK8- Ayhan, Talat. 48. Sanatçı. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (08.05.2022).

Görsel 55: KK8- Ayhan, Talat. 48. Sanatçı. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (08.05.2022).

Görsel 56: Yüksek, Ö. (2020). **Cumhuriyetin ilanından günümüzde Türk resiminde kadın imgesi ve biçimsel yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ, Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Görsel 57: Yüksek, Ö. (2020). **Cumhuriyetin ilanından günümüzde Türk resiminde kadın imgesi ve biçimsel yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ, Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Görsel 58: <https://www.c24gallery.com/irfan-onurmen> (10.05.2022).

Görsel 59: Yüksek, Ö. (2020). **Cumhuriyetin ilanından günümüzde Türk resiminde kadın imgesi ve biçimsel yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ, Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Görsel 60: <http://www.mustafaozel.com.tr/> (11.05.2022).

Görsel 61: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/> (13.05.2022).

Görsel 62: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/> (13.05.2022).

KAYNAK KİŞİLER

KK1- Akgün, Zeynep. 47. Sanatçı. “Kadın İmgesi” konulu görüşme, Isparta, (22.03.2022).

- KK2- Babat, Erdinç. 45. Sanatçı. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (01.04.2022).
- KK3- Oskay, Seldem. Sanatçı. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (15.04.2022).
- KK4- Genç, Bahri. 59. Sanatçı. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).
- KK5- Akkaya, Nurettin. 52. M.E.B Resim Öğretmeni. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (19.04.2022).
- KK6- Helvacı, İsmail. 40. Dr. Öğr. Üyesi. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (28.04.2022).
- KK7- Topaçlıoğlu, Akdoğan. 63. Sanatçı. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (06.05.2022).
- KK8- Ayhan, Talat. 48. Sanatçı. “**Kadın İmgesi**” konulu görüşme, Isparta, (08.05.2022).